UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO PESQUISA EXTENSÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Carla Alessandra Vichi

IMAGEM CINEMATOGRÁFICA E PENSAMENTO: O FIGURINO NA CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM-PULSÃO NO FILME *VOLVER* DE ALMODÓVAR

Sorocaba/SP
2019

Carla Alessandra Vichi

IMAGEM CINEMATOGRÁFICA E PENSAMENTO: O FIGURINO NA CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM-PULSÃO NO FILME *VOLVER* DE ALMODÓVAR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Profª. Dra. Maria Ogécia Drigo

Sorocaba/SP
2019

Ficha Catalográfica

Vichi, Carla Alessandra
V684i Imagem cinematográfica e pensamento : o figurino na constituição da imagem-pulsão no filme Volver de Almodóvar / Carla Alessandra Vichi. -- 2019.
141 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2019.

1. Cinema. 2. Comunicação e semiótica. 3. Imagem. 4. Almodóvar, Pedro, 1951- - Crítica e interpretação. I. Drigo, Maria Ogécia, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Carla Alessandra Vichi

IMAGEM CINEMATOGRÁFICA E PENSAMENTO: O FIGURINO NA CONSTITUIÇÃO DA IMAGEM-PULSÃO NO FILME *VOLVER* DE ALMODÓVAR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba

Prof. Dr. Marcelo Santos de Moraes
Faculdade Cásper Libero

Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza
Universidade

Dedico a minha avó (*in memoriam*) e minha mãe. Muito amor por essas duas gerações de mulheres fortes, batalhadoras e sonhadoras que antecederam a mim e sempre vibraram com minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus amados pais Isabel Cristina e José pelo carinho, dedicação e apoio de sempre.

Agradeço especialmente a minha querida orientadora Dra. Maria Ogécia Drigo, pelo seu apoio, confiança, parceria, generosidade, paciência e dedicação. Aproveito expressar também minha admiração e inspiração.

Agradeço também aos demais professores do programa e aos outros que ao longo da minha vida acadêmica foram responsáveis por despertar em mim essa paixão.

Agradeço sinceramente as contribuições dos componentes da banca de qualificação, Dra. Luciana Pagliarini Coutinho Souza e Dr. Marcelo Santos de Moraes.

Aos meus colegas de mestrado pelas longas conversas e trocas nos momentos de inseguranças e alegrias, em especial à Silvia Pannunzio, Anderson Fasano, Roldão Pires e Fernanda Brunheroto.

Às minhas queridas amigas Carolina Karen pela torcida e apoio sempre.

Ao meu amor Anderson pela compreensão, incentivo e companheirismo.

Ao meu filho Caio pela paciência nos momentos em que estive ausente, é em você que busco inspiração todos os dias e espero poder despertar o interesse no caminho do conhecimento.

Ao meu filho Caio pela paciência e companheirismo, uma criatura ainda tão pequena, mas de incalculável amor e importância na minha vida. É por você que crio forças todos os dias e procuro o caminho de um futuro melhor, para nós.

À CAPES, pelo auxílio concedido, fundamental para a realização desta dissertação.

À Universidade de Sorocaba.

“Cinema não é língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona.”

(DELEUZE, 2005, p. 42).

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a relação entre imagem cinematográfica e pensamento, na perspectiva do pensamento de Gilles Deleuze construído na confluência com ideias peirceanas, que constam na obra “A Imagem-movimento Cinema 1”. Como o figurino da personagem Raimunda, no filme Volver, de Almodóvar, contribui para que as imagens-pulsão preponderem? é a pergunta norteadora. O objetivo geral da pesquisa é contribuir para a compreensão de aspectos da relação entre imagem cinematográfica e pensamento, quando da atualização de imagens-pulsão e os objetivos específicos são os seguintes: identificar a relação comunicação/cinema; explicitar o conceito de imagem-movimento e suas divisões, com ênfase em imagem-pulsão e identificar aspectos dos figurinos que contribuem para a composição de imagens-pulsão no filme selecionado. Para tanto, empreende-se a descrição e a análise de sequências do filme que apresentam a personagem Raimunda, valendo-se de estratégias advindas da semiótica peirceana e da taxonomia deleuzeana para imagens cinematográficas. As análises mostram que os figurinos apresentam ou sugerem objetos pulsionais, em meio a aspectos qualitativos como jogos com cores, texturas e formas, o que pode contribuir para a preponderância de imagens-pulsão. A relevância desta pesquisa está na possibilidade de sugerir estratégias metodológicas de análise fílmica com foco nas imagens.

Palavras-Chave: Cinema. Imagem cinematográfica. Imagem-ação:imagem-pulsão. Figurino. Amodóvar/Volver.

ABSTRACT

The research focuses on the relation between cinematographic image and thought processes, as viewed by Gilles Deleuze in confluence with Peircean ideas, as seen in the book “The Movement Image: Cinema 1”. How the costumes used by the character Raimunda, from the film Volver, by Almodóvar, contribute to the preponderance of impulse-images in the film? is the guiding question. The general objective is to contribute to the comprehension of aspects of the relation between cinematographic image and thought process, specifically about the updating of the impulse-images; while the specific objectives are: to identify the relationship communication/cinema; to make explicit the concept of movement image and its divisions, emphasizing on the impulse-image; and to identify aspects from the costumes that can contribute to the composition of impulse-images in the selected film. To do so, we describe and analise image sequences extracted from the film that introduce the character Raimunda, by means of the strategies stemming from Peircean semiotics and the Deleuzean taxonomy of cinematographic images. The analysis show that the costumes introduce or suggest impulse objects, amidst their qualitative aspects such as color interactions, textures and forms, something that could contribute to the preponderance of impulse-images. The importance of this research resides in the possibility to suggest new methodological strategies to film analysis, focusing on the cinematographic images.

Keywords: Cinema. Cinematographic Image. Action-image: impulse-image. Costumes. Almodóvar: Volver.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Definição de signo em diagrama 38
Figura 2 - Diagrama para as modalidades de imagem-movimento 55
Figura 3 - A Barraca de *mojito* e o restaurante de Raimunda Figura 76
Figura 4 - Os azulejos decorados na casa da personagem Raimunda 76
Figura 5 - Os santos protegendo a personagem 77
Figura 6 - A abundância do vermelho no cenário 77
Figura 7 - Ambiente para usos diversos: sala e salão de beleza 78
Figura 8 - Raimunda cantando... 81
Figura 9 - Detalhe do figurino - a cor azul aprofundando o decote 83
Figura 10 - Raimunda nas cores roxa, vermelha, preta, marrom, verde... 89
Figura 11 - O decote em destaque 89
Figura 12 - O figurino em destaque na cena pela presença da cor verde… 90
Figura 13 - Ina Claire usando um vestido de tweed 91
Figura 14 - Tippi Heden para o filme Pássaros, de Alfred Hitchcock 92
Figura 15 - Sophia Loren 93
Figura 16 - Raimunda e o ritual do povo da aldeia de La Mancha 95
Figura 17 - Paco e Raimunda 102
Figura 18 - *Pois* em *pin-ups* 105
Figura 19 - Marilyn Monroe, 1951 105
Figura 20 - Audrey Hepburn 106
Figura 21 - A clássica estampa de bolinhas na moda (Dior - 1957) 106
Figura 22 - A estampa de bolinhas na Moda (Balenciaga - 1960) 106
Figura 23 – Raimunda trabalhando na cozinha de um restaurante 109
Figura 24– Raimunda trabalhando na lavanderia 110
Figura 25– Raimunda trabalhando na limpeza do aeroporto 111
Figura 26– Raimunda num momento de descanso 111
Figura 27– O vermelho e as flores no Figurino... 114
Figura 28– O vermelho e as flores no figurino 114
Figura 29– O figurino em detalhes... 115
Figura 30- Reprodução da capa do Paris Match, de agosto de 1952 116
Figura 31- Flower Power 117

Figura 32- Sophia Loren do papel de vendedora de peixe no filme "Pão, amor e..." (1955). 118
Figura 33– Vermelhidão 119
Figura 34- Raimunda veste o roupão para atender a porta 124
Figura 35– Raimunda vai às compras 125
Figura 36– O luto em destaque 126
Figura 37- Os pés descobertos 126
Figura 38– O luto no cotidiano da personagem 127
Figura 39– Os cabelos soltos 127
Figura 40 – Modelo original do vestido preto criado por Chanel, “o Ford dos vestidos”. 129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Sequências do filme e figurinos selecionados 33

SUMÁRIO

1 Introdução 14

1.1 Sobre o tema da pesquisa 14

1.2 Sobre pesquisas sobre cinema e Almodóvar 15

1.3 O tema/recorte e a pergunta norteadora 26

1.4 Justificativa 29

1.5 Explicitação dos objetivos 31

1.6 Corpo teórico e estratégias metodológicas 31

1.7 Sobre o relato da pesquisa 35

2 Deleuze e Peirce: imagens cinematográficas e pensamento 37

2.1 Sobre o signo e classificações... 37

2.2 As categorias fenomenológicas 41

2.3 Classificação das imagens cinematográficas 45

2.3.1 As modalidades de imagem-movimento 53

A imagem-percepção 54

A imagem-afecção 56

A imagem-pulsão 58

A imagem-ação e duas de suas modalidades 62

A imagem-relação 66

3 Sobre a produção de Almodóvar 68

3.1 Sobre Almodóvar: aspectos biográficos e relativos à sua produção fílmica 68

3.2 Os figurinos nos filmes de Almodóvar 73

3.3 Sobre os figurinos 78

3.4 Análise semiótica de um dos figurinos de Raimunda 81

4 Análise dos figurinos e as possibilidades da predominância da imagem-pulsão 88

4.1 Os sentidos postos em movimento com o Figurino 1 88

4.2 Os sentidos em movimento com o Figurino 2 101

4.3 Os sentidos advindos dos figurinos numerados de 3 a 5, os uniformes 109

4.4 O potencial do Figurino 6 e do Figurino 7 113

4.5 O potencial de sentidos em torno do Figurino 9 124

5 Considerações Finais 133

6 Referências 136

Introdução

A Introdução apresenta reflexões sobre o tema da pesquisa destacando as aproximações à experiência, trata do estado da questão relativo a pesquisas recentes da área da Comunicação e Informação, explicita a pergunta que norteia a pesquisa, bem como os objetivos e a metodologia de análise das imagens cinematográficas selecionadas no filme Volver, de Pedro Almodóvar. Também apresentamos, em linhas gerais, como os resultados da pesquisa estão distribuídos pelos três capítulos.

1.1 Sobre o tema da pesquisa

A graduação em História, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, concluída em 2000, possibilitou a realização de pesquisa envolvendo história e moda. Uma coleção de revistas de moda, das décadas de 1940 e 1950, foi o material documental utilizado para tratar da história do traje feminino, no Brasil de 1940, para assim compor figurinos para a peça Anjo negro, de Nelson Rodrigues, escrita nessa década.

Depois da graduação, com conhecimentos adquiridos em inúmeros cursos livres de moda, outra graduação, agora em moda, no SENAC, em São Paulo, deu condições para o trabalho na área de moda comercial, com o qual veio novamente o interesse pela interface história, moda e arte.

Partiu-se então para um curso de Pós-graduação em Cenografia e Figurinos, no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Nesse curso foi desenvolvida uma pesquisa sobre possíveis relações entre o processo de produção do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues e o cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Pela visceralidade desses artistas para com a representação do feminino, na pesquisa realizou-se análise de obras de ambos, com comparações de figurinos dos personagens dessas obras selecionadas, bem como elaborou-se uma proposta de figurino para a peça Valsa nº 6, de Nelson Rodrigues.

No mestrado, constatou-se que as imagens cinematográficas, em especial, nos filmes de Almodóvar, podem ser exploradas sob outras perspectivas. O interesse está em verificar o que os figurinos agregam às imagens a ponto de provocar efeitos emotivos, reacionais ou mesmo reflexivos no espectador e, sendo assim, como tais imagens constituem o pensamento. Tal questionamento, provoca,

então, a busca de pesquisas na área de comunicação e que, de alguma maneira, possam compor um estado da questão sobre as interfaces mencionadas.

1.2 Sobre pesquisas acerca de cinema e Almodóvar

O estado da arte que se apresenta, realizado em agosto de 2018, compõe-se com dissertações e teses do catálogo *online* de dissertações e teses da CAPES, artigos do portal Scielo e de outros periódicos da área encontrados no Google Acadêmico – são elas: Famecos, E-Compós, Intexto, Esferas, Parágrafo, Unimontes, Fractal, Revista Brasileira de ciências da Comunicação, Anais do 6° Colóquio de Moda/SP e Anais da Intercom - , encontrados em busca guiada pelas seguintes palavras: cinema, moda, figurino, Almodóvar, Volver, imagem-movimento, imagem-pulsão, cinema/Deleuze. Selecionamos pesquisas realizadas no período 2010-2018.

Da literatura ao cinema, da sociologia à medicina, são inúmeras as pesquisas que envolvem produção do cineasta mencionado. Considerando-se as vinte e quatro pesquisas encontradas, há as que tratam do feminino e, em certa medida, destacam o figurino na composição dos personagens.

Entre tais pesquisas, Kwitko (2011) explicita estratégias comunicacionais e estéticas na narrativa de Almodóvar, a partir da análise do figurino e das imagens melodramáticas no filme *Volver*. Apesar de possuir o mesmo *corpus* da pesquisa que realizamos, esta difere tanto pelo foco como pela fundamentação teórica. Kwitko (2011) empreende a leitura dos figurinos, valendo-se da semiologia de Roland Barthes.

> As vestes de uma personagem são como artifícios codificados, elementos simbólicos sob particularidades de formas e cores e apontam para uma complexa linguagem visual que expressa o que o diretor pretende em sua narrativa. O desafio a ser tomado a partir de agora é pensar no figurino do cinema como uma linguagem que é expressa por diferentes estilos e códigos. (KWITKO, 2011, p. 21).

Utilizamos, nessa pesquisa, estratégias de análise fundamentadas na gramática especulativa, uma das divisões da semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce, para explicitar o potencial de sentidos gerados pelos figurinos, bem como as teorias de Deleuze sobre as modalidades de imagens cinematográficas para classificar as imagens do filme de Almodóvar, o que não é contraditório, uma

vez que a taxonomia deleuzeana é também fundamentada nas categorias da fenomenologia peirceana, conforme enfatiza Drigo (2016; 2018).

Em relação aos figurinos, Ximenes (2010) investiga o processo de construção dos mesmos por meio de representações da mulher espanhola, tanto na obra literária La Celestina como em pinturas de Goya e Picasso. Para a criação dos figurinos, a autora desenvolve estudos de aspectos históricos sobre as mulheres espanholas, enfatizando o orgulho que elas nutrem pela região em que vivem, bem como os dramas e tragédias vividos, ancorados na crítica à moral cristã de Garcia Lorca e nas personagens presentes em filmes de Pedro Almodóvar. Esta pesquisa compõe o estado da arte, tanto por valer-se de figurinos como por enfatizar que, no filme Volver, os figurinos têm potencial para reforçar a imagem da mulher espanhola como sensual, forte e fundamental para a preservação dos costumes.

Há uma quantidade maior de pesquisas, entre os resultados da busca empreendida, que trata de questões de gênero. Como Fritz (2008), que buscou compreender os comportamentos femininos observando os signos visuais e sonoros, que de alguma forma dialogam com contos populares referentes ao feminino. A fundamentação teórica envolveu autores que tratam da comunicação e da linguagem cinematográfica, psicologia e estudo do inconsciente. Em comum com esta pesquisa, há o cinema de Almodóvar e o figurino de personagens femininas como *corpus*, no entanto, o foco da autora é a identidade de gênero. Segundo Fritz (2008), os saltos dos sapatos das mulheres, no filme De salto alto, mostram a sensibilidade de Almodóvar em buscar as reminiscências, enquanto elementos que se perpetuam com os arquétipos, sobretudo, os do feminino. Segundo Fritz (2008, p. 100), as mulheres, nos filmes de Almodóvar, “na preparação para o amor, se miram em frente ao espelho e com entusiasmo escolhem minunciosamente a roupa, sapatos e acessórios que vão usar, deixando clara a importância que cada peça assume na composição do figurino”.

Muzy (2012) também, a partir da filmografia de Almodóvar, faz análises das representações cinematográficas do gênero feminino, partindo do pressuposto que suas personagens parecem construídas pela identidade de gênero. Com o olhar diferenciado do “diretor das mulheres”, denominação dada a Pedro Almodóvar, a autora faz uma análise de conteúdo de filmes, fundamentando-se na teoria das representações de Serge Moscovici; nos Estudos Culturais, a partir de Stuart Hall, para a questão do gênero e sobre a influência da cultura midiática, considerando-se

também o movimento feminista até o que se convencionou chamar de pós-feminismo. O propósito da pesquisa era encontrar pistas para esboçar “femininos almodovarianos”, a partir dos dados coletados com mais de 80 personagens femininas de diferentes gerações. Conforme Muzy (2012, p. 56):

> [...] acreditamos que o cinema de Pedro Almodóvar dialogaria com esse referencial do cinema clássico americano apenas para apropriar-se dele, distorcê-lo e reapresentá-lo, dentro de sua estética *kitsch* e pessoal, sua hibridização de gêneros cinematográficos, como contraponto. Seus personagens (e aqui nos interessariam, obviamente, as personagens femininas) receberiam influência direta de tais nuances e seriam representativos não só de um cinema que se distinguiria nas produções atuais pelo mundo, mas de mulheres de características próprias, contraditórias e dissonantes.

Montovani (2013), por sua vez, também busca compreender a função do sujeito feminino na filmografia de Almodóvar, mas a partir da análise de três filmes: Tudo sobre minha mãe (1999), Fale com ela (2002) e Volver (2006). Para tanto, a autora utiliza a teoria arqueológica de Michel Foucault para explicitar e compreender enunciados e questões discursivas.

> Almodóvar apresenta e antecede em seus filmes, ou no arquivo discursivo fílmico que nos propusemos a analisar, uma configuração bastante atual sobre o modelo de “família” que é uma “formação” de um “discurso” – formação discursiva, derivada de práticas femininas a respeito de novas constituições e ordenações familiares na contemporaneidade, pautada em princípios decorrentes do cuidado e do afeto. (MONTOVANI, 2013, p. 93).

Com a análise, a autora constatou que a dinâmica da família reconfigura-se nas narrativas almodovarianas. A mulher apresenta-se como um dos elementos que compõe diversos modelos familiares, encerrando em si um sujeito constituído objetiva e subjetivamente.

Fritz (2008), Muzy (2012) e Malvestio (2013) tratam de questões de gênero na filmografia de Almodóvar. Nelas não se enfatiza a constituição do figurino da personagem Raimunda, bem como não há análises fundamentadas nos estudos de Deleuze sobre imagens cinematográficas. Nesse sentido, esta pesquisa tem algo original.

Ultrapassando as questões de gênero e da família, encontramos em Fontes (2016), uma investigação sobre violência sexual infantil. O autor faz uso de uma autobiografia para tratar da construção da subjetividade das crianças que sofreram abusos sexuais, colocando à tona fragmentos discursivos e reflexivos a respeito de

tal violência. Para tanto, utiliza três filmes do cineasta Pedro Almodóvar: Fale com ela (2002), Má Educação (2003) e Volver (2005), mesclando sua própria vivência às violências contempladas nessas obras de ficção.

> Ao mergulhar na atmosfera almodovariana e no trabalho produzido pela memória do próprio pesquisador, cinema, afeto, memórias e escrita poética tornam-se ferramentas potentes para desconstruir, desestabilizar e interseccionalizar os discursos de violência que permanecem hegemônicos. (FONTES, 2016, p.18).

Para o fazer autobiográfico, o autor traz como representantes da forma de escrita Virgínia Woolf, Machado de Assis, Gertrude Stein, Paul Valéry, Pedro Nava, Franco Ferraroti e Eliana Moura. Como aporte teórico para questões da sexualidade, família e infância, o autor utiliza Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik e Judith Butler. No caso, ao tratar do filme Volver, o autor enfatiza o incesto acometido contra a personagem Raimunda e depois – o mesmo, em intenção e não consumado – que envolve a sua filha. Esta pesquisa, embora tenha o filme Volver como *corpus*, não traz questões relativas ao figurino.

Voltando às pesquisas que abordam a questão dos gêneros cinematográficos, destacamos duas delas. Aguiar (2017), que tem como propósito identificar aspectos do melodrama que se mantêm presentes no filme *Volver* e quais são transgredidos. Para tanto, utiliza como referência uma metodologia híbrida, unindo análise fílmica e questionamentos das Teorias Feministas do Cinema. Em comum com esta pesquisa está o filme *Volver*.

Outro autor que pesquisa o gênero melodramático da filmografia de Almodóvar é Moura (2016), que resgata o melodrama, iniciando com o teatro francês do final do século XVIII e alcançando a invenção do cinema no século XIX, bem como esclarece como esse gênero se mantém no cinema atual. Ele analisa como o diretor se apropria do gênero para compor seus filmes - via decupagem - em Matador (1985-1986), A Lei do Desejo (1986), Carne Trêmula (1997), Tudo Sobre Minha Mãe (1999), Fale com Ela (2002) e Má Educação (2004).

Também encontramos diversos estudos que tem como foco a análise fílmica. Um panorama da história do cinema espanhol é elaborado por Marques (2009), a partir do estudo de filmes dos cineastas Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, Carlos Saura e Bigas Luna. O autor coloca em evidência tanto a paixão sem limites expressa com vigor e violência como a questão da sexualidade em combinação com

a religião, que estão presentes na produção dos cineastas mencionados. Para analisar o cinema como linguagem, fundamenta-se em Edgard Morin, Jean-Claude Carriére, Martin Marcel, Félix Gatarri e Miguel Soler. Para o cinema espanhol, baseia-se em John Hopewell, Adonis Kyrou, Fernando Cesarman, Jean-Claude Carriére, Antonio Holguín, Mirian Nogueira, Alejandro Varderi, Reto Melchior, Gabriela Borges, entre outros.

Portela (2011) analisa as primeiras produções do cineasta Pedro Almodóvar, com o propósito de compreender como ele utiliza estruturas micropolíticas ativas (ou do desejo) no plano da forma e do conteúdo, num sentido de rompimento com as formas herdadas do período da ditadura franquista, como um novo modo de ler a realidade em seus filmes. Para tanto, antes de analisar os filmes, a autora faz um levantamento da bibliografia do cineasta e utiliza os conceitos de produção de subjetividade e micropolítica.

> Ao localizar a micropolítica nas produções de Almodóvar, verificamos que ele soube detectar, principalmente no núcleo familiar, as instâncias micropolíticas reativa e ativa. Soube como ninguém observar as formas de conservação de poder na vida cotidiana encarnada no chefe de família, na posição da mulher e no preconceito. Localizou de forma esquadrinhada esses focos de fascismo que aparentemente tiveram fim na Espanha com a morte de Franco. Ao mesmo em que privilegiou outras formas de percepção da realidade, dando vazão ao desejo. (PORTELA, 2011, p. 82).

Segundo Portela (2011), Almodóvar privilegiou a micropolítica, protagonizando e dando voz às minorias que sempre ocuparam posição submissa e um lugar marginal na sociedade, que na época do fascismo, dissipava o desejo de todas as formas. Mesmo tendo produzido num período considerado democrático, Almodóvar sofreu preconceito por transgredir os padrões da arte dominante, que de certa forma, ainda davam continuidade ao regime franquista e às estruturas macropolíticas.

Há nestas duas pesquisas o interesse pela filmografia de Almodóvar e, com as que seguem, o interesse por estudo de figurinos de personagens de filmes e também a interface comunicação/cinema/moda. A pesquisa proposta também tem como foco tal interface.

Bittar (2011), em sua pesquisa, que tem como corpus os filmes *Prêt-à-Porter* e O Diabo Veste Prada, a moda é vista como uma construção social via cinema. Segundo a autora, moda e cinema identificam épocas e projetam tendências, o que contribui para dar forma à narrativa, vista à luz conceitos de verossimilhança e

representatividade. Aqui, os conceitos de signo e representação apresentados mostram o olhar do pesquisador para a moda como objeto de estudo da comunicação.

Santos (2010) tem como objeto de estudo a questão do gênero, a partir dos figurinos nos filmes de Hitchcock. O autor tem como objetivo contribuir para a compreensão da distribuição dos papeis sexuais e a recorrência ao tipo fálico na construção do feminino. A fundamentação teórica da pesquisa se dá com obras sobre o cinema clássico narrativo hollywoodiano, o cinema de Hitchcock e sobre a psicologia do amor, segundo Freud.

Em Cozzolino (2016), cinema e moda aparecem na análise e documentação dos figurinos criados para o filme brasileiro O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla. O autor traça um panorama de aspectos sociais, políticos e culturais do país, nas décadas de 1960 e 1970, e apresenta a análise do filme permeando-a também com dados obtidos em entrevistas realizadas com profissionais que elaboraram os figurinos.

No caminho inverso, Menezes (2014) demonstra como o cinema pode ser referência para a produção em designer de moda. A autora faz uma breve descrição sobre os encontros entre design e cinema, fundamentando-se em Rafael Cardoso, designer de moda, no historiador Nicolau Sevcenko e em Gilles Lipovetsky e Edgar Morin para questões culturais. Por fim, apresenta um estudo de caso do designer brasileiro Walter Rodrigues e como o cinema influencia o seu processo de criação.

Fazendo uma conexão entre arte, moda e comunicação, Lucas (2011) traz a constituição de corpos midiáticos a partir de desfiles de moda dos estilistas brasileiros Jum Nakao e Ronaldo Fraga. Entre os autores que compõem o referencial teórico encontra-se Greiner e Katz para abordar corpomídia; Duggan e Evans para tratar de moda; Barnard e Lipovetsky para questões referentes à cultura, bem como as teorias da mediação de Martín-Barbero e os conceitos de dispositivo e profanação propostos por Agamben.

Ainda na interseção entre moda e comunicação, Clemente (2015) investiga a maneira como as revistas de moda e a visibilidade midiática contribuíram para a construção da moda enquanto feições da aparência nos modos de consumir e na identidade do sujeito. O corpus é formado pelo levantamento de anúncios nas revistas Fon-Fon, O Cruzeiro e Manchete, durante o período de 1910 e 1990. A

metodologia utilizada foi e semiótica discursiva de A. J. Greimas continuada pela sociossemiótica de Eric Landowski.

Os estudos de Deleuze sobre as imagens cinematográficas fundamentam a nossa pesquisa. Sendo assim, para compor o estado da arte, buscou-se pesquisas que, em alguma medida, contemplavam tais estudos. Dentre os estudos com foco em análise fílmica que trabalham com o conceito de imagem-movimento e imagem-tempo propostos por Deleuze, nas obras A Imagem-Movimento Cinema 1 e A Imagem-Tempo Cinema 2, Nunes (2011) trata da relação cinema/imagem via filme Alice nas Cidades, do diretor alemão Wim Wenders. A autora problematiza a relação do olhar da sociedade moderna que está sempre submetido à proliferação incessante de informações imagéticas e acaba por não lançar um olhar mais crítico e atento sobre elas. A autora busca entender os principais conceitos sobre as imagens cinematográficas propostas por Deleuze, e conclui que o filme mencionado envolve imagem-tempo. Além disso, a autora faz também referência à interrelação entre cinema e história e desenvolve analogias entre fragmentos do filme e outras formas de expressão, como a fotografia, a literatura e as artes plásticas.

Em Silva e Costa (2010), encontra-se um estudo sobre a imagem documental e sobre a relação entre o pensamento peirceano e as ideias de Gilles Deleuze sobre imagem cinematográfica e pensamento que, no geral, nas análises e comentários de pesquisadores estão sempre atadas às ideias de Bergson. Desconstruindo essa hegemonia, os autores explicitam semelhanças e contrastes entre a lógica de Peirce e os tipos de imagem cinematográficas exploradas por Deleuze nas suas duas obras sobre cinema.

> A separação entre imagem e signo – impensável na filosofia peirceana – parece-nos advinda da tradição do pensamento estruturalista francês que, na leitura bergsoniana de Deleuze, conferia à imagem um estatuto não identitário e avesso à representação, ou seja, a imagem em Bergson é algo que existe como duração e que entra em relação com outras imagens sem que, necessariamente, um centro e uma inteligibilidade se formem. (SILVA; COSTA, 2010, p.171).

Seguindo a mesma linha de pensamento entre Deleuze e Peirce, Sales (2004) apresenta, como ele mesmo declara, de forma relativamente introdutória e geral, o problema do signo em Deleuze e a opção pela semiótica peirceana como aparato teórico nos livros A imagem-movimento Cinema 1 e A imagem-tempo Cinema 2. Segundo esse autor, Deleuze se vale dos mesmos termos que Peirce

para designar as diferentes espécies de signo, embora modifique, de certa forma, o sentido da terminologia empregada.

Drigo (2016) apresenta resultados de pesquisa que trata de relações entre o pensamento e as imagens cinematográficas, desenvolvidas por Deleuze, em A imagem-movimento Cinema 1 e A imagem-tempo Cinema 2, na confluência com as teorias de Charles Sanders Peirce, especialmente a taxonomia dos signos e as categorias fenomenológicas, com foco na imagem-percepção. A autora apresenta reflexões sobre o conceito de imagem-movimento, aspectos da teoria da percepção e da fenomenologia da arquitetura filosófica empreendida por Peirce e explora a classificação da imagem-percepção elaborada por Deleuze. O potencial do entrelaçamento de ideias de Deleuze e de Peirce para a análise de imagens em movimento que é posto em evidência neste artigo será também considerado na nossa pesquisa.

Encontramos também em Drigo (2018), resultados de pesquisa sobre o pensamento e imagem cinematográfica, envolvendo as teorias de Deleuze e as de Peirce. Nesse artigo, a autora tem como objetivo contribuir para a compreensão do conceito de imagem-movimento e, em especial, da imagem-afecção, bem como explicitar como tal conceito está articulado aos conceitos advindos da fenomenologia e da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica, proposta por Charles Sanders Peirce. Na sequência, a autora sugere estratégias metodológicas para análise fílmica, conjecturando sobre a possibilidade da análise fílmica ir além da textual, narratológica ou psicanalítica, já que Deleuze propõe que também pensamos via imagens. Seguindo esse mesmo raciocínio, apresentaremos a análise fílmica na pesquisa que propomos.

Outros autores que se fundamentam em Deleuze são Lima e Alvarenga (2012), para tentar compreender a experiência do espectador cinematográfico na articulação do pensamento com o afeto. Ainda nas artes visuais, encontramos Guimarães (2014) que faz uma pesquisa sobre interlocuções tecnoestéticas entre produtos audiovisuais e o cinema, valendo-se do videoclipe ET (2011), de Katy Perry. O principal aporte teórico utilizado pela autora é o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze, com ênfase em sua primeira instância sígnica: a imagem-sonho, não apenas como opsignos e sonsignos, mas também em termos de cronossignos (imagem-tempo pura), lektossignos (imagem-legível) e noossignos (imagem-pensante). Nas palavras de Guimarães (2014, p. 5):

> O videoclipe *ET,* de Katy Perry, explora criativamente o tema onírico, um viés ficcional no qual o absurdo, o fantasmagórico ou o simplesmente estranho convivem sem maiores problemas. Sua dimensão mitopoética confere-lhe o estatuto de variáveis circuitos sensoriais, no espaço/tempo da diferença. Segundo Gilles Deleuze, o sonho invoca algo análogo à aceleração cinematográfica.

Esta pesquisa é importante para compor o estado da arte, pois permite rever a taxonomia proposta por Deleuze, pelo diálogo que o autor estabelece com ideias de Décio Pignatari, Arlindo Machado, Mircea Eliade, Gilbert Duran e Gaston Bachelard, entre outros, permitem a compreensão de aspectos do pensamento peirceano, bem como sobre o cinema, a antropologia e a filosofia.

Entre as pesquisas sobre imagem-pulsão, destacamos Luz (2014; 2015), que apresenta o conceito de imagem-pulsão, proposto por Gilles Deleuze em Imagem-movimento Cinema 1, com o objetivo de ampliar as discussões sobre a constituição dessas imagens em filmes brasileiros de diferentes épocas, articulando-as a conceitos oriundos da filosofia, da psicanálise e da semiótica.

Segundo Luz (2014), a pulsão, embora atribuída às descobertas freudianas na psicanálise, já era reconhecida em diferentes manifestações artísticas e filosóficas do século XIX, principalmente entre os escritores naturalistas. Também no século XIX, surge a semiótica, tendo Charles Sanders Peirce como seu grande expoente e responsável pela aproximação da filosofia à ciência moderna, para quem a filosofia só poderia manifestar-se de forma satisfatória por meio da lógica.

A imagem-pulsão, então, será este conceito a se colocar entre a lógica e a psicanálise, entre o consciente e o inconsciente, entre a razão e afecção. Nesse artigo, o autor propõe uma aproximação da ideia deleuzeana de imagem-pulsão com as principais ferramentas da semiótica peircena e algumas proposições oriundas da psicanálise freudiana. A imagem-pulsão coloca-se no entremeio, entre um afeto e uma ação, não permitindo deixar-se ficar na primeiridade, nem tampouco atualizar-se em segundidade. Esse conceito trabalhado por Luz (2014) contribui para a nossa compreensão de imagem-pulsão, que tratamos na pesquisa proposta.

O termo entremeio utilizado pelo autor, da definição dada por Deleuze, sugere fronteiras demarcadas entre a primeiridade e a segundidade, como se fosse possível estabelecer uma faixa entre elas, que seria o entremeio. Esta ideia não vai ao encontro do termo utilizado por Peirce para explicar esse movimento. Consideramos pertinente o termo segundidade degenerada, dando a ideia de que uma relação dual

– que caracteriza a segundidade - não está livre da relação monádica – que do ponto de vista lógica caracteriza a primeridade. A relação dual não prescinde da monádica, assim como a triádica não está livre da dual e, consequentemente da monádica. Assim, não há entremeios, mas borramentos, misturas, espalhamento de um em outro. Mais detalhes sobre isto teremos na parte que apresentamos a fenomenologia peirceana.

Luz (2015) busca via análise de fragmentos fílmicos de produções brasileiras, identificar uma tendência à rememoração de um passado pulsional, atualizado em imagens da fome, violência, degradação e perversão. Segundo Luz (2015, p.27), "o conceito de pulsão compreende não um único movimento singular de estímulos e respostas, mas uma ideia polissêmica, em movimento". Aliado ao pensamento deleuzeano de imagem-pulsão, o autor apresenta as pulsões tratadas por Nietzsche, consolidadas em Freud e retomadas por Deleuze e Guattari, passando pelos conceitos de Foucault. O autor resgata o movimento teórico construído por Deleuze, desde o primeiro contato com teorias psicanalíticas até a formação da modalidade de imagem-pulsão compreendido no conceito de imagem-movimento.

> Tanto em Deleuze quanto em Freud a pulsão posta em movimento como um princípio energético tentará se manifestar externamente, externa ao psíquico, em Freud, externa ao mundo originário, em Deleuze. Esta propriedade é descrita por Freud como *pressão* e será de extrema importância para a verificação das três formas de constituição da imagem-pulsão. (LUZ, 2015, p.53).

Segundo Luz (2015), não há no Brasil um filme em que predomine as imagens-pulsão. As manifestações pulsionais latentes no cinema brasileiro somente são possíveis de serem encontradas na identificação de blocos de imagens-pulsão, dispersos nos filmes selecionados.

Silva (2014) também trata da imagem-pulsão proposta por Deleuze. O autor recua até Sigmund Freud para explicitar o conceito de pulsão e até Herbert Marcuse para pensar o engajamento das pulsões nas relações socioculturais, descrevendo uma nova forma de pensamento para o cinema. Para explicar o conceito de imagem-pulsão, o autor utiliza os filmes brasileiros Cronicamente Inviável e Amarelo Manga. Segundo o autor, a imagem-pulsão é uma modalidade de imagem-movimento pouco explorada por Deleuze, quando se compara com os estudos realizados sobre imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação. Além disso, a imagem-pulsão também é pouco explorada por pesquisadores que procuram pensar

o cinema na relação imagem/pensamento. Nesse sentido, nossa pesquisa pode contribuir para preencher essa lacuna acerca dos estudos referentes à imagem-pulsão.

Sobre a pulsão, em sua forma primordial, encontramos em Pereira (2015), com a articulação da psicanálise de Freud e Lacan ao cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar, destacando conceitos recorrentes em sua filmografia, como a sexualidade, desejo e pulsão de morte que aparecem nos filmes Matador, A lei do desejo, Má educação e A pele que habito. O autor tem como objetivo compreender a experiência fílmica por meio da psicanálise. Para tanto, fundamenta-se em A Interpretação dos sonhos, de Freud. Conforme Pereira (2015), o desejo é uma questão fundamental para a psicanálise e é também o que caracteriza o cinema desse diretor, tanto que para Almodóvar o seu cinema é o cinema do desejo. A partir dessa afirmação, surge a questão norteadora da pesquisa: o desejo do qual fala Almodóvar é o mesmo do qual fala a psicanálise?

Além do desejo presente na obra freudiana, o autor também se aprofunda em outros dois conceitos que são fundamentais tanto para a psicanálise quanto pela sua presença nos filmes de Almodóvar: a sexualidade e a pulsão, mais especificamente a pulsão de morte. Pereira (2015) também utiliza outros pesquisadores da relação cinema/psicanálise, como Metz, que vai se servir da psicanálise e da semiótica para criar sua teoria do cinema.

> Metz (1980), então, vai procurar esclarecer, a partir da aproximação com os sonhos e a obra de Freud, os níveis possíveis de análise fílmica e suas relações com o onírico. Sua primeira elaboração diz respeito ao saber do sujeito, pois, segundo ele, o sonhador não sabe que sonha, ao passo que o espectador sabe que está assistindo a um filme, sendo esta a principal diferença entre sonhar e ir ao cinema. (PEREIRA, 2015, p.37).

.

Outra pesquisa sobre o cinema espanhol é apresentada por Marques (2013), no qual a autora estabelece comparações entre os filmes A comilança (1973), de Marco Ferreri; A bela da tarde (1967), de Luis Buñuel e Último tango em Paris (1972), de Bernardo Bertolucci, utilizando como suporte teórico o pensamento deleuzeano e seus conceitos de imagem-tempo, imagem-cristal e outros. A partir da análise desses três filmes, a autora enfatiza o poder do cinema de arte no que diz respeito à fomentação do pensamento.

> Compreender Buñuel é entrar num mundo onírico, onde nem tudo pode ser explicado ou entendido racionalmente. É o mundo das pulsões, dos desejos submersos, do irracional e do ilógico. É o mundo das contestações também,

> da feroz crítica às instituições, ao automatismo promovido pelas mesmas que retiram a espontaneidade da vida e das relações humanas. Luis Buñuel defendia o trabalho por prazer, o prazer de um modo geral, e a aceitação das pessoas como elas são. Defendia principalmente os gestos espontâneos oriundos da vida onírica. Neste sentido, é impossível pensar em Buñuel sem lembrar-se de Gilles Deleuze e de seu conceito de imagem-tempo. (MARQUES, 2013, p. 11).

Os estudos de Deleuze fundamentam pesquisas não só da filmografia de Almodóvar, mas de outros cineastas, como Bruñel, tal como menciona Marques (2013). De certa forma, a proposta de explorar tais estudos vem como pertinente para a comunicação, tanto para a análise fílmica como para a compreensão de aspectos do pensamento envolvendo imagens.

Os filmes de Almodóvar são permeados por pulsões, desejos submersos, pelo irracional, por contestações, crítica às instituições, por causa do automatismo promovido pelas mesmas que retiram a espontaneidade da vida e das relações humanas. Neste contexto, pretende-se lançar um olhar diferenciado para o figurino da personagem Raimunda, no filme Volver, não para tratar do feminino ou de especificidades da mulher espanhola, mas para identificar como ele contribui para instaurar uma ambiência vinculada ao mundo originário, mencionado por Deleuze que, na perspectiva peirceana, instaurado quando as fronteiras entre a primeiridade e a segundidade não podem ser discernidas.

A seguir, explicitamos o recorte relativo ao tema anunciado e a questão norteadora da pesquisa.

1.3 O tema/recorte e a pergunta norteadora

A pesquisa tem como tema a produção de sentidos de imagens cinematográficas, no contexto da filmografia de Pedro Almodóvar, e sua relação com o pensamento. Uma vez selecionado o tema, segue a delimitação deste, que constitui o que denominamos recorte. Com ele e dele deve vir o problema, que pode ser traduzido por uma pergunta. Nesta etapa, conforme esclarece Santaella (2001), a problemática que era vaga e imprecisa, com a pergunta, se objetiva. Daí os objetivos vêm com maior clareza. O problema emerge de um fundo temático muito amplo e que toma a forma de uma indagação, uma interrogação, uma pergunta para a qual se buscará respostas.

Pois bem, iniciemos tal tarefa. Entre inúmeros filmes de Almodóvar selecionamos Volver. Mas, por que este filme? Filmado no ano 2005, em La

Mancha, Volver foi apresentado em 2006, durante o Festival de Cannes, quando recebeu o prêmio individual de melhor roteiro e prêmio coletivo de melhor interpretação. Sendo assim, trata-se de um filme caro ao cineasta e à comunidade de cineastas, o que constitui um motivo da escolha.

A palavra *volver* significa especificamente voltar a algum lugar, retornar, retroceder, remexer, revolver. Esse é o sentido desse filme de Almodóvar. Para o cineasta, o filme representou a volta ao seu local de origem e também a volta de uma de suas maiores estrelas, Carmen Maura, após um afastamento de 17 anos.

> "Volver" é um título que inclui vários tipos de voltas para mim. Eu voltei, um pouco mais, para a comédia. Eu voltei para o mundo feminino, a La Mancha (sem dúvida, este é o meu filme mais estritamente manchego, a língua, os costumes, os pátios, a sobriedade das fachadas, a pavimentação de paralelepípedos nas ruas). Eu estou trabalhando novamente com Carmen Maura (após 17 anos), com Penélope Cruz, Lola Dueñas e Chus Lampreave. Voltei à maternidade, como a origem da vida e da ficção. E, naturalmente, eu voltei para a minha mãe. Voltando ao La Mancha é sempre voltar ao seio materno. Durante a escrita do roteiro e as filmagens, a minha mãe estava sempre presente e muito próxima. Eu não sei se o filme é bom (eu não sou o único a dizer), mas eu tenho certeza que ele me fez muita coisa boa para fazer isso.[1]

Após a morte de sua mãe, Almodóvar, pouco antes da estreia de Tudo sobre minha mãe, sentiu-se obrigado a fazer as pazes com seu passado, trazendo sua terra natal, La Mancha, como eixo do filme *Volver*. Suas crenças e costumes estão em evidência, como a culinária local, a crença e o respeito aos fantasmas que podem voltar e assombrar as pessoas, bem como o costume de comprar e cuidar de seu próprio túmulo.

> Em "Volver", volto também a coisas positivas de minha infância em La Mancha. Não guardo boas lembranças dessa época. Ser uma criança nos anos 1950 e viver em La Mancha era realmente terrível, pelo menos para mim. Mas, de repente, já com 50 anos, voltei a pensar nesse período de minha vida, de minha mãe, suas vizinhas, e constatei que foi uma época feliz da minha infância. Todas as mulheres representavam para mim a própria imagem da vida, a celebração da vida. Ao mesmo tempo, era para mim a própria origem da ficção, uma vez que foi nessa época que ouvi histórias de fantasmas, de mortos que assombram os vivos, histórias terríveis que me impressionavam muito. Eu tinha apenas quatro ou cinco anos, e as mulheres da aldeia achavam que eu não entendia nada, mas eu

[1]Declaração de Almodóvar no site oficial do filme *Volver*. Disponível em:<http://www.sonyclassics.com/volver/)>. Acesso em: 10 maio 2017.

> ficava aterrorizado ao escutá-las. As mulheres fortes que lutam para viver, que são ao mesmo tempo trágicas e engraçadas, essas mulheres que estão em todos os meus filmes, vêm todas da minha infância. (STRAUSS, 2008, p.283).

Entre as personagens do filme, Raimunda é a selecionada também por ser a protagonista. Segundo Strauss (2008), no filme, a personagem Raimunda é uma jovem mãe, dinâmica e sedutora, que vive em Madri, nos dias atuais, cujo marido está desempregado e a filha em plena adolescência. O orçamento doméstico é magro. Raimunda faz biscates para complementar o orçamento doméstico. É uma mulher forte, uma perseverante nata, mas muito frágil emocionalmente. Desde a infância mantém silêncio sobre um terrível segredo. Sole, sua irmã, é um pouco mais velha, tímida e medrosa, que se sustenta com o que ganha em um salão de cabeleireiro clandestino. Seu marido a abandonou, partiu com uma freguesa. Desde então, Sole mora sozinha. Paula é a tia das duas e mora na aldeia de La Mancha onde toda a família nasceu, uma aldeia varrida pelo vento do leste, a causa direta da elevada taxa de loucura registrada na região. Há um vento que assola a região e é responsável por múltiplos incêndios que a devastam. Um deles foi o causador da morte dos pais de Sole e Raimunda.

Em um domingo de primavera, Sole chama Raimunda para lhe dizer que Agustina - uma vizinha da aldeia - lhe telefonara para participar a morte de sua tia Paula. Raimunda adorava a tia, mas tem medo de ir ao enterro porque, ao voltar de um de seus biscates, encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca enfiada no peito. Sua filha lhe confessa que foi ela que matara o pai, que estava bêbado e tentara molestá-la. Para Raimunda, o mais importante é salvar a filha. É evidente que não pode acompanhar Sole ao enterro da tia em La Mancha.

A contragosto Sole vai sozinha à aldeia. Entre as mulheres que vieram lhe dar os pêsames, Sole ouve rumores de que sua mãe teria voltado do além para cuidar da tia Paula durante os últimos anos. Os vizinhos falam com grande naturalidade do “fantasma” da mãe. Quando volta para Madri de carro, Sole ouve ruídos saindo do porta-malas. Uma voz de mulher lhe pede para abri-lo e deixá-la sair, ao mesmo tempo em que declara que é sua mãe. No início Sole entra em pânico. Mas, acaba por abrir o porta-malas, descobrindo, envolvida em sacos, o “fantasma” da mãe, agora de cabelos brancos e desgrenhados e a pele mais pálida. Sole sobe até seus aposentos com a mãe e pergunta quanto tempo ela pretende ficar. “Enquanto Deus quiser”, responde o “fantasma”. Diante da enormidade da resposta, Sole não tem

outra alternativa senão coabitar o fantasma materno e integrá-lo em seu trabalho no salão. Não se atreve a revelar à irmã a situação que está vivendo. Raimunda limita-se a dizer que Paco, seu marido, as deixou e que pressente que ele não voltará. Tenta livrar-se do cadáver do marido, mas não encontra tempo para isso, pois surgiu a oportunidade de um novo trabalho que pode solucionar seu problema. As duas irmãs empreendem uma fuga e sobrevivem a situações tensas, melodramáticas, cômicas e comoventes. Safam-se com audácia e mentiras deslavadas. Volver é uma história de sobrevivência. Todas as personagens lutam para sobreviver, inclusive o fantasma da avó.

Como mencionamos, a importância desse filme para o cineasta e o fato de ser premiado são motivos da escolha. O outro deve-se ao contexto do filme, com personagens envoltos em segredos, em acontecimentos difíceis de serem relembradas. Mas, os figurinos dos filmes de Almodóvar sempre nos despertaram interesse, isto não só pelo fato de nossa experiência envolver moda, mas pelo modo peculiar como ele é construído, particularmente no filme Volver. O nosso olhar se volta para a personagem Raimunda, em especial, para o seu modo de se vestir no mundo de Almodóvar. Como os figurinos da personagem Raimunda do filme Volver, de Almodóvar, contribuem para que preponderem no filme as imagens-pulsão? é a questão norteadora da pesquisa. Mas, a seguir, tratamos de destacar a possível relevância da pesquisa para a comunicação.

1.4 Justificativa

A composição do figurino e papel do mesmo na geração de sentidos para as imagens cinematográficas é um objeto de estudo pertinente à área de Comunicação e Informação. Embora o filme Volver de Pedro Almodóvar componha o *corpus* de muitas pesquisas, como constatou-se no estado da arte, não há análises de figurinos vinculadas à classificação das imagens cinematográficas apresentadas por Deleuze. Deste modo, consideramos que este é o diferencial desta pesquisa, que ora propomos, pois a classificação de Deleuze nos ensina como pensamos com imagens, ou seja, como se dá o nosso pensamento sob a ação das imagens, enquanto signos, na perspectiva da semiótica peirceana.

O filme Volver retoma lembranças e sensações do passado, da infância do cineasta. Em uma das entrevistas concedidas a Strauss, Almodóvar declara:

> "Volver", para mim, era retornar à minha infância a fim de poder me despedir dela. [...] Embora fazer filmes nunca tenha sido uma terapia para mim, "Volver" me ajudou na minha vida pessoal. [...] A mãe de Agustina é realmente uma garota típica dos meus filmes dos anos 1980. Foi por essa juventude também que quis fazer luto: os anos loucos do meu começo em Madri, os meus primeiros filmes. Eu precisava liquidar esse período, vê-lo de uma vez por todas como passado. (STRAUSS, 2008, p. 283-4).

Em entrevista[2] concedida no Festival de Cannes, Almodóvar diz se recordar de sua infância rodeado por mulheres, sua mãe, irmãs e vizinhas. Os homens estavam pouco presentes, pois seu pai vivia viajando e os outros homens do povoado estavam sempre trabalhando, ou em bares. Almodóvar, portanto, muitas vezes as acompanhava nas tarefas domésticas, as ouvia contar histórias do povo, às vezes histórias terríveis. Gostava muito de acompanhá-las quando iam lavar roupas no rio – era para ele uma verdadeira festa – ouvir as conversas e cantorias dessas mulheres, figuras tristes que lutavam para sobreviver, mas que não perderam a esperança, tão pouco a alegria de viver. Eram mulheres poderosas e fortes, pois trabalhavam no campo e em casa e, ainda, governavam suas casas. Em La Mancha prevalecia o matriarcado.

Além de enaltecer a postura feminina, em Volver, Almodóvar praticamente assume uma postura contra o pai de família. O chefe representa o contrário do que se espera numa sociedade patriarcal. O pai de Raimunda a estupra quando ela tinha 14 anos; seu marido, sempre bêbado e desempregado, também tentou seduzir a filha. Sole foi abandonada pelo marido e Irene descobre que foi traída a vida toda. Diz, inclusive, em uma das cenas do filme, que nenhuma delas teve sorte com os homens. Esses homens, apesar de serem fundamentais para o desenrolar da história, são peças que atrapalham a vida dessas mulheres, desunindo-as e provocando mágoa e desordem na família.

> Contra todo esse machismo manchego que me lembro (talvez gigantesco) do meu tempo de criança, as mulheres fingiam, mentiam e escondiam, permitindo que desse modo, a vida fluísse e se desenvolvesse sem que os homens interferissem nem criassem nenhum obstáculo [...]. O primeiro show que assisti, foi ver as mulheres conversando pelos pátios.[3] (ALMODÓVAR apud POLIMENI, 2004, p. 30, tradução nossa).

[2] Entrevista que consta na faixa bônus do filme *Volver*.

[3] Contra ese machismo manchego que recurdo (tal vez agigantado) de mi nines, lãs mujeres fingían, mentían y ocultaban, y de esse modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara, sin que los

Pedro Almodóvar manteve, em suas lembranças, as vozes das vizinhas que marcaram sua infância, vizinhas que contavam histórias terríveis, como pessoas que entravam em loucura por culpa do vento leste que varria a cidade e histórias de suicídio de outras vizinhas que se atiravam no poço.

Com o filme Volver, vamos averiguar como o figurino da personagem Raimunda contribui para a composição da imagem-pulsão, seguindo a classificação de Deleuze.

Neste sentido, a pesquisa também é pertinente à área de concentração Mídias e por envolver o potencial de sentidos gerados pelas imagens cinematográficas se insere na linha de pesquisa Análise de processos e produtos midiáticos. A seguir, posta a pergunta guia da pesquisa, explicitam-se os objetivos.

1.5 Explicitação dos objetivos

A questão norteadora da pesquisa: Como o figurino da personagem Raimunda contribui para que as imagens-pulsão predominem no filme Volver, de Pedro Almodóvar? implica que o objetivo geral é contribuir para a compreensão da relação entre pensamento e imagem quando da atualização de uma imagem-pulsão e os específicos são os seguintes: explicitar o conceito de imagem-movimento e suas subdivisões, enfatizando a imagem-pulsão, seguindo a taxonomia para imagens cinematográficas proposta por Deleuze; explicitar aspectos teóricos da interface comunicação/moda/cinema; apresentar especificidades do cinema de Almodóvar; identificar aspectos do figurino da personagem Raimunda que contribuem para que a imagem cinematográfica prepondere como imagem-afecção e inventariar os efeitos possíveis no espectador

Os objetivos anunciados requerem um corpo teórico e metodológico, que apresentamos, em linhas gerias, a seguir.

1.6 Corpo teórico e estratégias metodológicas

---

hombres se enterasen ni osbtaculirazan [...]. El primer espetáculo que vi fue de varias mujeres hablando em los pátios.

Para compreender o pensamento deleuzeano a respeito das imagens cinematográficas é necessário estudar a fenomenologia peirceana, atentando para a lógica que a fundamenta; bem como aspectos da gramática especulativa, uma das três divisões as semiótica ou lógica – a ciência geral dos signos – de Peirce. Para tanto, tomamos obras de Santaella (2018) e Drigo e Souza (2013).

A obra A imagem-movimento Cinema 1, de Deleuze, também é fundamental para a compreensão da relação entre as imagens cinematográficas e o pensamento, o que permitirá classificar e inventariar os efeitos das imagens de Volver, em que a personagem Raimunda está presente.

O filme *Volver*, de Pedro Almodóvar, pode ser considerado um filme naturalista. Segundo Deleuze (1983), o naturalismo brota da imagem-pulsão, que se encontra entre o afeto e a ação, no pequeno intervalo entre “o idealismo da imagem-afecção” e o “realismo da imagem-ação”. Fazendo uma analogia com os estudos de Charles Sanders Peirce, a imagem-pulsão de Deleuze estaria entre a primeiridade (afecção) e a segundidade (ação) de Peirce, o que faz com que a imagem-pulsão seja tão difícil de ser atingida e até mesmo de ser definida ou identificada é que ela está, de certo modo, imprensada entre a imagem-afecção e a imagem-ação.

Conforme Deleuze (1983), o essencial do naturalismo se encontra na imagem-pulsão, nos diferentes aspectos de pulsão: em sua natureza, em seu objeto e em sua destinação. As pulsões são forças brutas ou elementares que remetem sempre a mundos originários, são impulsos primitivos, relativamente simples, como a fome, as pulsões alimentares e sexuais, mas também complexos, com comportamentos perversos como canibalísticos, sádicos, masoquistas, necrófilos, ou perversões espirituais, como obsessões, tara e rituais. A imagem-pulsão é, com efeito, o conjunto, o par indissociável: mundo originário-pulsões elementares. As coordenadas naturalistas compreendem sempre dois aspectos: o mundo originário (de onde brotam as forças) e o meio derivado para onde se dirigem e lutam por se encarnarem.

Para tanto, selecionaremos várias sequências do filme, seguindo a proposta de Aumont e Michel (2013). A análise do filme, conforme tais autores, pode ser compreendida como aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas sobre o filme. Assim, não há um método universal para análise, embora sempre se tente inventariar, comentar e classificar as análises de filmes. O filme enquanto uma obra autônoma, segundo Aumont e Marie (2013), engendra um texto (análise

textual) que constrói significados com as estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), gerando efeitos no espectador (análise psicanalítica).

A análise fílmica pode ser feita com a aplicação de três modalidades de instrumentos: 1) Descritivos, que contribuem para a apreensão e memorização do filme, que são de três modalidades: decomposição plano a plano; segmentação das sequências (com delimitação, tipos e sucessão delas) e, por fim, a descrição das imagens, envolvendo elementos informativos e simbólicos); 2) Citacionais, que reforçam os objetivos anteriores e 3) Documentais, que são as informações provenientes de fontes exteriores.

Em relação ao instrumento descritivo, considerando-se as duas primeiras etapas, obtivemos os dados que constam no Quadro 1. Esta etapa será finalizada com a análise das imagens (recortes das cenas). Aplicaremos estratégias oriundas da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica peirceana e, em seguida, a taxonomia deleuzeana.

Quadro 1 - Sequências do filme e figurinos selecionados

Sequência	Descrição	Minutagem		Imagens recortadas
1	Mulheres limpam os túmulos em cemitério da cidade de La Mancha.	00:00:23 – 00:01:09		Figurino 1 4 recortes de cenas
2	Raimunda limpa o túmulo de seus pais e conversa com Paula e Sole.	00:01:10 – 00:02:41		
7	As três adentram a casa de Augustina que também estava de porta aberta.	00:07:43 – 00:11:29		
11	Paco e Raimunda aparecem deitados na cama, prontos para dormir. Paco procura Raimunda, mas ela se recusa a ter relações com ele. O que faz com que se satisfaça sozinho.	00:15:02 – 00:16:21		Figurino 2 1 recorte da cena
12	Raimunda em atividades na casa e no trabalho.	00:16:22 – 00:16:53		Figurinos de 3 a 5 4 recortes de cenas
13	Paula está no ponto de ônibus e espera sob chuva a mãe, Raimunda chegar do trabalho.	00:16:54 – 00:18:21		Figurino 6 5 recortes de cenas
14	Paula e Raimunda entram na casa. Raimunda entra na cozinha, se desespera e grita com o que vê.	00:18:22 – 00:20:27		
15	Raimunda entra na cozinha e se depara com o corpo de Paco estendido no chão,	00:20:28 – 00:22:12		

	rodeado por uma poça de sangue. Começa, então, a limpar.			
16	Raimunda vai atender a campainha que tocava. Era o vizinho, dono do restaurante que queria lhe deixar as chaves.	00:22:13 – 00:23:37		Figurino 7 1 recorte
17	Raimunda fecha a porta e toca o telefone. É Sole avisando que tia Paula faleceu.	00:23:38 – 00:26:20		
19	Amanhece em Madri. Raimunda verifica o corpo de Paco no freezer, quando chega o chefe de uma equipe de filmagem que rodava nas imediações, perguntando se o restaurante estava aberto.	00:29:40 – 00:31:21		Figurino 9 5 recortes de cenas
20	Raimunda vai às compras para preparar o almoço da equipe de filmagem. No caminho encontra com vizinhas quem também irão colaborar com os ingredientes.	00:31:22 – 00:33:11		
21	Raimunda recebe a equipe de filmagem no restaurante. Começa, então, a limpar.	00:33:12 – 00:33:42		
36	Paula e Raimunda andam pela rua e conversam sobre o comportamento estranho de Sole. Vão até seu apartamento visita-la.	00:54:12 – 00:55:11		
37	Raimunda vai até o banheiro de Sole	00:55:12 – 00:55:18		
39	Raimunda, ainda no banheiro, sente um cheiro de gases.	00:55:30 – 00:55:39		
41	Raimunda tenta identificar de onde vem o cheiro. Abre então, a porta do quarto e vê a roupa de sua mãe esticada na cama. Identifica também, o cheiro de gases como característico de sua mãe. Raimunda encontra também os pertences de valor de tia Paula no armário e se chateia com Sole.	00:56:02 – 00:58:57		
45	Irene e Sole estão no carro em direção à festa. Sole vai até a festa e Irene fica observando do carro. Raimunda canta com a equipe.	01:02:45– 01:07:59		Figurino 14 3 recortes de cenas

Fonte: Elaborada pela autora via filme.

Conforme Drigo e Souza (2013), a proposta de análise fundamentada na semiótica peirceana e elaborada por Santaella (2018), requer, num processo interpretativo, para que os interpretantes em potencial no signo se atualizem, três tipos de olhar: contemplativo, observacional e o generalizante. Eles,

respectivamente, captam do objeto seus aspectos qualitativos, referenciais e os relativos às leis, regras ou normas compartilhados na cultura do intérprete. O primeiro olhar permite capturar os aspectos qualitativos que, no caso, são os vinculados às cores, às formas, às linhas e às texturas seguido de um olhar mais atento e diferenciador que permita distinguir esses aspectos para facilitar a generalização. Ao segundo olhar, cabe buscar pistas que levam o intérprete para existentes, para aspectos da realidade em que o objeto está inserido e, o terceiro olhar, busca os simbolismos que impregnam o objeto e, de certo modo, vinculado ao contexto cultural em que o objeto se faz signo. Esses três tipos de olhar vão permitir que possamos explicitar o potencial de sentidos gerados pelo figurino da personagem Raimunda nas cenas recortadas. A ambiência de sentidos então gerada contribuirá para avaliarmos em que medida as imagens selecionadas preponderam como imagens-pulsão, conforme a taxonomia deleuzeana.

Vejamos a seguir, como os resultados da pesquisa são distribuídos pelos capítulos.

1.7 Sobre o relato da pesquisa

A Introdução apresentou a pesquisa em linhas gerais. Os capítulos que seguem, apresentam aspectos teóricos relativos aos conceitos envolvidos na mesma.

No capítulo um - Deleuze e Peirce: imagens cinematográficas e pensamento - apresentamos aspectos da gramática especulativa, um das divisões da semiótica ou lógica proposta por Charles Sanders Peirce, como definições e classificações de signos. Também apresentamos especificidades das categorias fenomenologias, que compõem a quase-ciência proposta pelo mesmo lógico norte-americano. Em seguida, vêm as definições e classificações da imagem-movimento, parte da taxonomia elaborada por Peirce para as imagens cinematográficas e que, como arriscamos dizer, sustentam-se nas mesmas categorias fenomenológicas que ora mencionamos.

No capítulo dois – Sobre a produção de Almodóvar – estão aspectos do filme Volver, bem como da produção do cineasta. Como o foco da pesquisa está nos figurinos, apresentamos também a análise semiótica, na perspectiva peirceana, de um dos figurinos da personagem Raimunda, para assim compreendemos como os

figurinos têm o seu potencial de sentidos desvelado, mediante a captura de pistas, nos aspectos qualitativos, referenciais e simbólicos que impregnam a sua materialidade.

Por fim, no capítulo três, denominado Análise dos figurinos e as possibilidades da predominância da imagem-pulsão, estão as análises de sete figurinos que, como mostra título, a partir delas pretendemos verificar em que medida as imagens-pulsão podem predominar no filme Volver.

Nas Considerações finais, apresentamos uma avaliação do nosso percurso na pesquisa, destacando a possível relevância do mesmo em função de resultados obtidos.

2 Deleuze e Peirce: imagens cinematográficas e pensamento

Neste capítulo, apresentamos, inicialmente, definições e classificações de signos que constam na gramática especulativa, uma das divisões da semiótica ou lógica, proposta por Charles Sanders Peirce[4]. Apresentamos também as três categorias da fenomenologia que compõem a arquitetura filosófica do mesmo lógico norte- americano. O foco deste capítulo está na fenomenologia peirceana, pois consideramos que a classificação que vamos utilizar, proposta por Deleuze (1983), fundamenta-se, no que refere-se às teorias peirceanas, principalmente nas categorias fenomenológicas. Em seguida, apresentamos teorias de Deleuze sobre a imagem-movimento e sobre as suas três modalidades para então destacar especificidades da imagem-pulsão. O objetivo deste capítulo é estabelecer a fundamentação teórica para avaliar em que medida no filme selecionado – Volver, de Almodóvar – preponderam imagens-pulsão.

2.1 Sobre o signo e classificações...

Semiótica ou lógica[5] é a ciência geral dos signos e compreende três ramos: gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa. Vamos nos ater, na nossa pesquisa, à gramática especulativa, na qual encontramos inúmeras definições de signos e classificações dos mais diversos tipos de signos, que nos levam ao entendimento de como se dá o pensamento enquanto semiose, ou ação de signos. Deste ramo da semiótica, como adverte Santaella (2018, p. XVIII), é possível elaborar estratégias de análise para os signos, signos que constituem outras linguagens, distintas da verbal, ou seja, dele "podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise dos processos empíricos dos signos: música,

[4] Para Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico norte-americano, a lógica era vista como teoria geral, formal e abstrata dos métodos utilizados nas mais diversas ciências. O propósito da lógica seria apreender os modos de conduzir qualquer investigação. Estudar os raciocínios era o seu objetivo. Mas para estudar os raciocínios, foi necessário estabelecer as categorias gerais do pensamento. Portanto dar luz às categorias foi a sua primeira tarefa. E a segunda foi classificar os raciocínios. Em decorrência disso, descobriu que os raciocínios se corporificam em signos. Daí o nome de Lógica ou Semiótica.

[5] Peirce (CP 1. 191, tradução nossa) esclarece que "todo pensamento se dá por meio de signos, a lógica pode ser considerada como a ciência das leis gerais dos signos. Tem três ramos: 1. gramática especulativa, ou a teoria geral da natureza e significados dos signos, sejam eles ícones, índices ou símbolos; 2. Lógica Crítica, que classifica os argumentos e determina a validade e o grau de força de cada tipo e 3. Metodêutica, que estuda os métodos que devem ser perseguidos na investigação, na exposição e na aplicação da verdade. Cada divisão depende da que a precede".

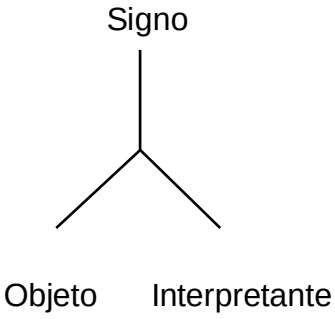
imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia etc.”.

Segundo Santaella (2018, p. 90), “o signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto”. Assim, as palavras cinema e filme são signos para a mídia cinema e para um tipo de produto midiático, respectivamente, e também o filme Volver, de Almodóvar, é um signo. Assim, tanto a palavra filme como um filme se fazem signos e as suas especificidades geram efeitos distintos.

Peirce esclarece, conforme Drigo e Souza (2013), que ao representar o objeto, o signo comunica à mente algo do exterior e provoca algo na mente do intérprete, um efeito, que é denominado interpretante. O interpretante é também um signo que, por sua vez, vai se tornar signo para o mesmo objeto anteriormente representado. Tal processo pode se prolongar indefinidamente. O signo gera outro signo que, então, gera outro signo e assim sucessivamente. Tal processo é denominado semiose, ou ação do signo. O objeto do signo pode ser apreendido pelo efeito que o signo (que está no lugar do objeto) provoca na mente do intérprete, ou seja, pelo interpretante.

Assim, a definição de signo, do ponto de vista lógico, exibe uma relação triádica – signo/objeto/interpretante – tal como podemos observar no diagrama (Figura 1).

Figura 1 - Definição de signo em diagrama



Fonte: Drigo (2007, p. 63).

A relação triádica é aquela que estabelece uma interdependência entre os três elementos: signo, objeto, interpretante. Isto também quer dizer que, do ponto de vista lógico, o signo faz a mediação entre o objeto e o interpretante, ou seja, o interpretante reporta-se sempre ao objeto via signo.

Com tal definição fica claro que se deve estudar como os signos agem, ou que efeitos provocam na mente de qualquer intérprete. Assim, ao enumerar as três principais tricotomias que levam a dez classes de signos, o nosso propósito é ter um guia para entender como se dá a semiose, a ação dos signos, na mente humana, no caso. Nas palavras de Peirce:

> Signos são divisíveis segundo três tricotomias: primeira, de acordo como o signo em si, como uma mera qualidade, ou como um existente real, ou uma lei geral; em segunda, de acordo como a relação do signo com seu objeto, que consiste no signo tendo um caráter em si, ou alguma relação existencial com o objeto, ou na sua relação com um interpretante; terceira, de acordo como seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade, ou como um signo de fato, ou como um signo de razão. (CP 2. 243).

A primeira delas permite anunciar três modos pelos quais qualquer coisa pode se fazer signo: as qualidades, o fato de reportar o intérprete a existentes e os aspectos de leis e normas impregnados na materialidade do objeto. Sendo assim, em relação aos fundamentos, o signo pode ser classificado, conforme Drigo e Souza (2013), em qualissigno, sinsigno e legissigno.

O qualissigno é algo que aparece como qualidade e ela não pode aparecer se não estiver encarnada em algum objeto, mas não é este fato que faz com que seja um qualissigno. Ele é assim denominado se a pura qualidade provocar o efeito. “Qualquer coisa que se apresente diante de você como um existente singular, material, aqui e agora, é um sinsigno”, explica Santaella (1983, p. 66). O legissigno, por sua vez, “extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo representa seu objeto.” (SANTAELLA, 1983, p. 67).

Na relação com o objeto dinâmico do signo, portanto, o signo pode ser classificado como ícone, índice e símbolo. Vale lembrar que Peirce propõe a existência de dois objetos: o imediato – que é apreendido no signo – e o dinâmico, que pode ser acoplado em outros processos interpretativos relativos ao mesmo objeto.

Conforme Peirce (CP 1. 372):

> Pode haver uma mera relação de razão entre o signo e a coisa significada; nesse caso, o signo é um ícone. Ou pode haver uma ligação física direta; nesse caso, o signo é um índice. Ou pode haver uma relação que consiste no fato de que a mente associa o signo com o seu objeto; nesse caso, o signo é um nome [ou símbolo].

"Um ícone é um signo que se refere ao objeto que ele denota meramente em virtude de suas próprias características, que ele possui, independentemente de tal objeto realmente existir ou não" (CP 2.247). E ainda sobre o ícone: "o único modo de comunicar uma ideia diretamente é através dos significados de um ícone; e todo método indireto de comunicação de uma ideia deve depender na sua criação do uso de um ícone" (CP 2. 278).

O índice é um "signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto" (CP 2. 248). O símbolo é um "signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais, que opera para fazer com que o símbolo seja interpretado como referindo-se a esse objeto" (CP 2. 249).

No nível do raciocínio, ou na relação com o interpretante, o signo pode ser classificado em rema, dicente e argumento. O rema é o interpretante que instaura, no intérprete, estados contemplativos; o dicente, estados de constatação e, por fim, o argumento está vinculado à reflexão, ao pensamento autocontrolado.

O interpretante que um ícone produz é uma possibilidade, ou ainda, "no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjetura ou hipótese" (SANTAELLA, 1983, p. 65). Quanto mais ambígua for a relação entre o signo e o objeto, quanto mais o signo se reportar a ele via alusões, sugestões, mais proeminente seu aspecto icônico, enquanto o "interpretante de um índice, não vai além da constatação, de uma relação física entre existentes. E ao nível do raciocínio, esse interpretante não irá além de um dicente, isto é, o signo de existência concreta" (SANTAELLA, 1983, p. 66-7). O símbolo, conforme Santaella (1983, p. 68), produz "como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim *ad infinitum*."

As três tricotomias apresentadas funcionam como um esquema lógico que, segundo Santaella (1983, p. 70), "pode nos prestar enorme auxílio para o reconhecimento do território dos signos, para discriminar as diferenças entre signos, para aumentar nossa capacidade de apreensão da natureza de cada tipo de signo". A semiótica peirceana, uma teoria científica, conforme Santaella (1983, p. 70):

> [...] criou conceitos e dispositivos de indagação que nos permitem descrever, analisar e interpretar linguagens. Como tal, os conceitos são instrumentos, lentes para o olhar, amplificadores para a escuta. Portanto, não podem, por si mesmos, substituir a atividade de leitura e desvendamento da realidade. São instrumentos que, quando seriamente decifrados e eficazmente empregados, nos auxiliam nessa atividade.

Esses conceitos, que são gerais, podem ser aplicados à linguagem sonora, da arquitetura, à linguagem visual, à culinária e outras. Vamos aplicar as estratégias advindas desses conceitos na análise de cenas do filme Volver, bem como empregamos as categorias da fenomenologia também para compreender a classificação da imagem-movimento proposta por Deleuze (1983). Delas tratamos em seguida, uma vez que fundamentam também as tricotomias peirceanas anunciadas.

2.2 As categorias fenomenológicas

A fenomenologia, na perspectiva peirceana, é uma quase ciência que investiga os modos como apreendemos o mundo. Trata-se de uma quase ciência pois ela deve estar sempre sendo submetida à prova no nosso cotidiano. Conforme Peirce (CP 1.284, tradução nossa), fenômeno é “o total coletivo de tudo o que é de alguma forma ou em qualquer sentido presente à mente, independentemente de corresponder ou não a qualquer coisa real”. A fenomenologia, conforme Peirce (CP 1. 284), se ocupa “com elementos formais do fenômeno” e “estão presentes em todos os momentos e em todas as mentes”. E Peirce, “por meio de sua fenomenologia, pretendia gerar uma fundamentação conceitual para uma filosofia arquitetônica, baseada em poucos conceitos simples e suficientemente vastos a ponto de dar conta do ‘trabalho inteiro da razão humana’” (SANTAELLA, 2018, p. 45).

Conforme Peirce (CP 1. 346-347), essa nossa experiência se constitui de três modos: por meio da qualidade (relação monádica), da alteridade (relação diádica) e da mediação (relação triádica), sendo que tais modos de aparecer constituem as categorias denominadas: primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente.

Conforme Drigo e Souza (2013), com a primeiridade, categoria que corresponde à relação monádica, tem-se um primeiro modo do aparecer, dado pelas qualidades do fenômeno. É algo que não reage, que se apresenta como um objeto

que não resiste, pura possibilidade. Outro modo do fenômeno aparecer é o segundo, o da alteridade, da resistência, a qual corresponde à relação diádica. É algo que se opõe à vontade, à expectativa. Os fatos brutos sempre nos afrontam e burlam as nossas expectativas. A terceiridade não se reduz às qualidades, atreladas ao modo de se firmar da primeiridade ou aos embates da segundidade. É a categoria da relação triádica, da mediação.

Qualidade "é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer". (CP 8.328). A vermelhidão, qualidade de sentimento do vermelho, "existe sem que alguém possa imaginá-la ou percebê-la em uma realização, ou seja, ela existe independente de um confronto ou de uma ideia que a mente humana possa construir envolvendo-a. Assim, ela é livre, tem frescor." (DRIGO; SOUZA, 2013, p. 71).

A consciência em primeiridade, conforme Santaella (2018, p. 71), "é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas". O nível de consciência de primeiridade é imediato, tal qual é, pura qualidade de ser e sentir. Sem tempo nem lugar, é um momento único e a mente se encontra de forma passiva e está envolta pelo estado de pura contemplação. É o tempo presente, representa o novo, o original, espontâneo, livre, vívido e evanescente.

> O sentimento como qualidade é, portanto, aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata, mas é também paradoxalmente justo aquilo que se oculta ao nosso pensamento, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar. A qualidade de consciência, na sua imediaticidade, é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la. (SANTAELLA, 2018, p.66).

A segundidade é a categoria da comparação, da ação/reação, do fato, da realidade, da experiência no tempo e no espaço. É o espaço do embate, da luta, do choque, da alteridade e da percepção. Tal categoria instaura o segundo nível de consciência, um estado de alerta, uma consciência do eu que é percebida através da presença do outro, da alteridade, portanto existindo uma relação diádica. De acordo com Santaella (2018), se estamos vivos, a todo momento reagimos.

> A qualidade de sentimento não é sentida como resistindo num objeto material. É puro sentir, antes de ser percebido como existindo num eu. Por isso, meras qualidades não resistem. É a matéria que resiste. Por conseguinte, qualquer sensação já é secundidade: ação de um sentimento sobre nós e nossa reação específica, comoção do eu para o estímulo. (SANTAELLA, 2018, p.73).

Qualquer coisa que atinge nossos sentidos e, por consequência, produz qualquer efeito, sejas eles sentimentos, excitações, imagens mentais, produzem sempre um segundo, alguma reação subsequente ao primeiro, ao puro sentir. O fato de existir é segundidade, está na corporificação material, seja através da percepção do outro, de percepções inesperadas como lutas, conflitos e estados de choque.

> Essa noção de ser aquilo que outras coisas nos fazem ser é parte tão proeminente de nossa vida que concebemos outras coisas como existindo em virtude de suas reações umas contra as outras. [...] Experimentamos vicissitudes, especialmente. E a compulsão, a absoluta coação sobre nós de alguma coisa que interrompe o fluxo de nossa quietude, obrigando-nos a pensar de modo diferente daquilo que estivemos pensando, que constitui a experiência. (SANTAELLA, 2018, p.76).

Experiência é o curso da vida, é o segundo que move o pensar e impulsiona para o universo do terceiro, enquanto a terceiridade “aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, por meio da qual representamos e interpretamos o mundo”. (SANTAELLA, 2018, p. 78).

A terceiridade está relacionada à categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da representação, do pensamento, da interpretação, da semiose e dos signos. Interpretações essas que dependem da experiência colateral de cada intérprete. A experiência colateral é um conceito peirceano vinculado à geração de interpretantes, que enfatiza o papel da familiaridade que o intérprete possui com o objeto do signo. Conforme esclarecem Drigo e Souza (2013, p.39), a experiência colateral traduz “a intimidade prévia com o objeto dinâmico, o conhecimento que se tem sobre ele, que vai determinar o nível de interpretabilidade do signo”. Isso não implica que os sentidos são postos no signo pelo intérprete, pois o signo, por representar o objeto – pelos seus aspectos qualitativos, referenciais e acoplados a aspectos compartilhados culturalmente - tem potencial para gerar interpretantes.

A terceiridade pode ser traduzida, do ponto de vista lógico, por uma relação triádica, que se consolida com a mediação do signo. O interpretante é outro signo que, por sua vez, gera outro interpretante e assim sucessivamente, ou seja, nesse movimento a mediação se faz presente. É portanto, na seara da terceiridade que a semiótica começa a nascer, pois o tempo é contínuo e leva adiante o processo de conhecimento, a transformação, o significado de um pensamento em outro pensamento, a semiose propriamente dita.

Correlatos à primeridade, nas três tricotomias, são: qualissigno, ícone e rema; à segundidade: sinsigno, índice e dicente e à terceiridade: legissigno, símbolo e argumento.

No entanto, como a relação triádica não deixa de envolver relações díádicas e, ainda, as diádicas envolvem as monádicas, há certa fluidez nessas tricotomias, que permitem gerar dez classes de signos. Um legissigno, na relação com o objeto pode prevalecer como índice e gerar efeitos de constatação. Assim sendo, em uma análise semiótica, o que se privilegia não é a denominação do signo, mas compreender como ele pode agir na mente no intérprete, ou seja, que efeitos ele pode gerar.

Ao tratar das possiblidades de aplicação dos conceitos apresentados, que constam na gramática especulativa, Santaella (2018, p. 4) esclarece:

> Seus conceitos são gerais, mas devem conter, no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor.

A estratégia metodológica sugerida por Santaella (2018), centra-se, segundo Drigo e Souza (2013, p.159):

> Nos três modos que capacitam qualquer coisa a funcionar como signo: a qualidade, o atributo de ser existente e o caráter de lei. Assim, na análise se identificam os signos em si, os objetos dos signos, ou seja, aquilo que ele indica, sugere, designa ou representa e, ainda, possíveis efeitos ou interpretantes.

No processo interpretativo, para que os interpretantes em potencial no signo se atualizem, se faz necessário lançar para o objeto/signo, conforme esclarecem Drigo e Souza (2013), três tipos de olhar: contemplativo, observacional e o generalizante. Eles, respectivamente, captam do objeto seus aspectos qualitativos, referenciais e os relativos às leis, regras ou normas compartilhados na cultura do intérprete.

O primeiro olhar permite capturar os aspectos qualitativos que, no caso, são os vinculados às cores, às formas, às linhas e às texturas seguido de um olhar mais atento e diferenciador que permita distinguir esses aspectos para facilitar a

generalização. Ao segundo olhar, cabe buscar pistas que levam o intérprete para existentes, para aspectos da realidade em que o objeto está inserido, e o terceiro olhar busca os aspectos de leis que impregnam o objeto e, de certo modo, vinculado ao contexto cultural em que o objeto se faz signo. Com a análise é possível elencar interpretantes possíveis para o signo, antes que seja de fato interpretado por um intérprete particular. Aqui, o analista ocupa a posição de inúmeros intérpretes, inventariando interpretantes para o signo. Tais olhares permitirão trazer à tona o potencial de sentidos postos em movimento pelas imagens do filme Volver, que envolvem a personagem Raimunda. As análises das cenas selecionadas constam no capítulo cinco.

Vejamos, a seguir, como as categorias fenomenológicas permeiam a classificação das imagens cinematográficas proposta por Deleuze.

2.3 Classificação das imagens cinematográficas

No prólogo do livro A imagem-movimento Cinema 1, Deleuze enfatiza que não apresenta um estudo acerca da história do cinema, mas que trata de uma taxionomia, um estudo sobre a classificação geral das imagens e dos signos cinematográficos. Para fazer essa classificação, Deleuze reporta-se a conceitos filosóficos de Henri Bergson e do lógico norte-americano Charles Sanders Peirce.

Sobre Peirce, Deleuze (1983, p. 7) esclarece:

> Referimo-nos amiúde ao lógico americano Peirce (1839-1914), porque ele estabeleceu uma classificação geral das imagens e dos signos, sem dúvida a mais completa e variada de todas. É como uma classificação de Lineu em história natural ou, mais ainda, como uma tabela de Mendeleiev em química. O cinema impõe novos pontos de vista sobre este problema.

E, quanto às teorias de Bergson, principalmente as que constam em Matéria e memória, Deleuze (1983, p. 7) comenta:

> Em 1896 Bergson escrevia *Matière et Mémoire*: era o diagnóstico de uma crise da psicologia. Não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência. A descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, conserva ainda hoje tal riqueza que talvez dela não se tenham extraído todas as consequências. Apesar da crítica muito sumária que Bergson um pouco mais tarde fará do cinema, nada pode impedir a conjunção da imagem-movimento, tal como ele a concebe, com a imagem cinematográfica**.**

Na mesma obra mencionada, A imagem-movimento Cinema 1, há dois capítulos que abordam o pensamento bergsoniano. Segundo Deleuze (1983), Bergson apresentou três teses sobre o movimento. A primeira delas sustenta que o movimento não é o mesmo que o espaço percorrido, pois este é da ordem do passado e o movimento é o ato de percorrer, é da ordem do presente. “O espaço percorrido é divisível, [...] enquanto o movimento é indivisível [...] os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si.” (DELEUZE, 1983, p. 9).

Para Bergson, conforme explica Deleuze (1983), o cinema reproduz movimentos através dos fotogramas que possuem posições estáticas. Ao correr a película, é criado o movimento no cinema. Assim, “o cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe "no" aparelho e "com" o qual fazemos desfilarem as imagens”. (DELEUZE, 1983, p. 9). Deste modo, ele ofereceria um movimento falso, ou seja, ele seria somente projeção, a reprodução de uma ilusão constante e universal.

Mas, Deleuze (1983) esclarece que além das imagens instantâneas, ou cortes móveis do movimento, há imagens-movimento, que são cortes móveis da duração. O plano é a imagem-movimento. A imagem-movimento é um corte móvel da duração, distinguindo-se, portanto de imagens instantâneas ou cortes imóveis do movimento. No cinema, o plano é a imagem-movimento, é um corte móvel de uma duração, uma vez que refere o movimento a um todo que muda.

O plano, segundo DELEUZE (1983, p.11), “deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel”.

Conforme Deleuze (1983), para Bergson, nos primórdios, a vida era obrigada a imitar a matéria. Deleuze compara esses primórdios da vida com o surgimento do cinema, pois em sua fase inicial o cinema tenta imitar a percepção natural. Quando um cineasta se depara com determinada questão, ele propõe uma nova imagem ou nova relação entre os seus signos correspondentes, suscitando, assim, uma obra de pensamento. Para Bergson,

> [...] a novidade da vida não podia aparecer em seus primórdios, porque no início a vida era forçada a imitar a matéria... Não é a mesma coisa para o cinema? Em seus primórdios o cinema não é forçado a imitar a percepção

> natural? E, melhor ainda, qual era a situação do cinema no princípio? De um lado, a câmera era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. (DELEUZE, 1983, p.11).

Imagem-movimento é um conceito tipicamente do cinema, pois o cinema que é capaz de automatizar, de colocar através da máquina essas imagens estáticas - que antes eram as pinturas e as fotografias -, em movimento.

> [...] as condições determinantes do cinema são as seguintes: não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem); a equidistância dos instantâneos; a transferência dessa equidistância para um suporte que constitui o "filme" (Edison e Dickson perfuram a película); um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento *em função do instante qualquer,* isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade. (DELEUZE, 1983, p.13, grifo do autor).

A segunda tese de Bergson está vinculada ao surgimento do cinema e sua relação com o mundo, com o movimento. Para Bergson, as condições para a existência do cinema são a continuidade incessante do movimento e o intervalo dos fotogramas, o intervalo do instante qualquer. Para Deleuze (1983), o cinema é um sistema que produz o movimento em função do instante qualquer. Os instantes notáveis são provocados a partir dos instantes quaisquer ordinários. Segundo Deleuze (1983, p. 14):

> [...] o instante qualquer pode ser regular *ou* singular, ordinário *ou* marcante. [...] O instante marcante ou singular permanece um instante qualquer entre os outros. [...] Esta é a ordem das formas transcendentes que se atualizam em um movimento, enquanto aquela é a produção e a confrontação dos pontos singulares imanentes ao movimento. O instante qualquer é o instante equidistante de um outro. Definimos assim o cinema como o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer.

Corpos que se movem, objetos deslocados, implicam uma mudança qualitativa, que é a ligação dos corpos com o tempo, a duração. O todo para Bergson não é a totalidade das coisas, mas a ligação da duração com as coisas. O cinema, segundo Deleuze (1983, p.15), “pertence inteiramente a essa concepção moderna do movimento — eis o que Bergson demonstra com eloquência”.

A terceira tese de Bergson, conforme esclarece Deleuze (1983), nos diz que todo movimento pode ser percebido no espaço e que existe uma mudança do todo que se dá no tempo. O todo é a duração e cada mudança é um corte móvel. “O

movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal" (DELEUZE, 1983, p.17).

> E chegamos à terceira tese de Bergson, sempre em *A Evolução Criadora.* Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não para de mudar. (DELEUZE, 1983, p.16).

Em A Evolução Criadora, Bergson dá o exemplo da água e do açúcar, que Deleuze (1983, p. 17) assim explica:

> [...] o próprio movimento de translação que desprende as partículas de açúcar e as coloca em suspensão na água exprime uma mudança no todo, isto é, no conteúdo do copo, uma passagem qualitativa da água onde há açúcar ao estado de água açucarada. Se eu agito com a colher, acelero o movimento, mas modifico também o todo que compreende agora a colher, e o movimento acelerado continua a exprimir a mudança no todo.

E ainda podemos acrescentar que, segundo Deleuze (1983, p. 19), tanto o copo de água, como o açúcar e também o processo de dissolução do açúcar na água "são, sem dúvida, abstrações, e o Todo do qual eles foram recortados pelos meus sentidos talvez progrida à maneira de uma consciência".

Com isso, a primeira tese de Bergson ganha um novo olhar, pois as partes de um conjunto não são mais vistas como cortes imóveis e o movimento se instaura "entre esses cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um *corte móvel da* duração". (DELEUZE, 1983, p. 20, grifo do autor).

Deleuze (1983), reportando-se ao cinema, esclarece que no nível do espaço se encontra o enquadramento; no nível plano está o corte móvel da duração, que ocorre no quadro; enquanto a montagem ocorre no nível do todo, da duração, do aberto, reunindo todos os planos.

> Chamamos enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes [...]. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais. [...] Ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem. [...] De qualquer modo, o enquadramento é limitação. [...] o quadro assegura uma desterritorialização da imagem. (DELEUZE, 1983, p.22, 23, 25).

O enquadramento, ou a “arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado” (DELEUZE, 1983, p. 30), determina também um extracampo.

> O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores: ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação mais elevada. Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra. (DELEUZE, 1983, p.30).

O extracampo age com a imagem sonora e a imagem visual, onde é possível ver algo sem a participação do som. De acordo com Deleuze (1983, p.26 -27) “não se trata de uma negação; também não basta defini-lo pela não coincidência entre dois quais um seria visual e o outro, sonoro [...]. O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”.

Segundo Deleuze (1983, p.30, grifo do autor), “a *decupagem é a determinação do plano, e* o *plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado,* entre elementos ou partes do conjunto”. O plano é a imagem-movimento, pois trata-se de uma imagem que está imediatamente se movendo e ao mesmo tempo é o movimento que não se separa da imagem que o contém. Movimento é um dado imediato da imagem, assim como a imagem é um dado imediato do movimento.

> O movimento exprime, portanto, uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração. Assim, o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto o direito e o avesso, o *recto e* o *verso: ele é relação entre partes, e é afecção do todo.* Por um lado, modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; por outro lado, ele próprio é o corte móvel de um todo, cuja mudança exprime. Sob um aspecto é dito relativo; sob o outro, é dito absoluto. (DELEUZE, 1983, p.30, grifo do autor).

Como mencionamos, para Deleuze (1983), o todo em Bergson é o todo que muda, é a própria mudança, o que nos conecta com o novo. Deleuze trabalha esse Todo (o terceiro nível bergsoniano) a partir da montagem ou edição. Essa montagem funciona através dos *raccords* (cortes) que determinarão os estilos de montagem e as escolas de cinema no período clássico do cinema.

> [...] se perguntamos como se constituiu a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord* de planos, cada um ou a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos. (DELEUZE, 1983, p.37).

Um dos primeiros teóricos cinematográficos – Lev Kuleshov – foi responsável por apresentar o célebre "efeito kuleshov", que se baseava num experimento composto por três combinações de quadros justapostos em cenas diferentes, alternando com o mesmo frame do ator. A partir desse experimento, concluiu-se que a cena anterior justaposta ao rosto do ator era capaz de gerar sentimentos diferentes como os de tristeza, fome e desejo, impactando o efeito do outro quadro. Uma simples justaposição é capaz de formar uma interferência a partir da nossa própria consciência.

A montagem, para Deleuze (1983, p. 45), "é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo", ou ainda, é a operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo" (DELEUZE, 1983, p. 44). São três as formas de montagem: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas e a das ações convergentes, que imprimem ritmo, continuidade ou descontinuidade. O movimento é capaz de se libertar da sua existência presa a um determinado plano.

Para Deleuze é preciso analisar o estatuto da imagem! Não cabe aplicar às imagens cinematográficas modelos gerais estéticos ou teorias da literatura ou do teatro. Para ele, o cinema tem que se pensar por si mesmo. (DELEUZE, 1983, p. 100).

Existem quatro estilos de cinema caracterizados pelos diferentes tipos de montagens: a orgânica ativa, empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em ruptura com o orgânico e a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não orgânica a uma vida não-psicológica.

> A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Por um lado, é o

> presente variável, por outro, a imensidão do futuro e do passado. (DELEUZE, 1983, p.73).

Segundo Deleuze (1983), na escola americana, a montagem orgânica aparece com Griffith, na década de 1910, que elevou a condição de cineasta a um novo patamar. Ele aliava a capacidade de ritmo e combinações de planos através de ritmos muito bem dosados, ressaltando os principais elementos via montagem paralela, coordenando duas ações simultâneas. Na montagem orgânica há o funcionamento do todo, pois ela funciona a partir do movimento dos contrastes. Nesse estilo de montagem é potencializado o efeito do close e o tempo é pensado quantitativamente. É um recurso a ser utilizado, pois tudo está vinculado ao tempo através de uma tensão permanente que prende a atenção do espectador à ação, ao conflito dramático. Todos os conjuntos e as partes entrelaçados umas às outras a serviço da ação. Há vínculos muito fortes entre todos os elementos que estão em jogo.

Na escola soviética, destacam-se Kuleshov, Eisentein e Vertov. Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho.

> Simplesmente, o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos". (DELEUZE, 1983, p.55).

Os soviéticos trouxeram para a cena grandes máquinas de energia, pois concebiam que o homem e a máquina constituíam uma unidade dialética, que ia além da oposição entre trabalho mecânico e trabalhador humano. Os franceses, por sua vez, traziam à cena "a unidade cinética da quantidade de movimento em uma máquina, e a direção do movimento numa alma, afirmando esta unidade como uma Paixão que devia ir até a morte." (DELEUZE, 1983, p.58).

Na escola francesa, pré-Segunda Guerra Mundial, encontramos a montagem mecânica com Gance. Segundo Deleuze (1983, p.57), "os franceses se afastam da composição orgânica, mas também não entram na composição dialética, elaborando, em vez, uma extensa composição mecânica das imagens-movimento". Esclarece ainda que:

> [...] com Gance, o que a escola francesa inventa é o cinema do sublime. A composição das imagens-movimento oferece sempre a imagem do tempo

> sob seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro. (DELEUZE, 1983, p.65).

No expressionismo alemão, durante as décadas de 1920 e 1930, encontramos a montagem inorgânica, não orgânica com suas práticas concretas.

> Ao contrário do que se passa no expressionismo alemão, tudo existe para o movimento, até a luz. Evidentemente, a luz não é só um fator que vale apenas pelo movimento que conduz, sofre ou mesmo condiciona. Há um luminismo francês criado por grandes fotógrafos (como Perinal), onde a luz vale por si própria. Mas justamente o que ela já é por si própria é movimento, puro movimento de extensão que se realiza no cinza, em "uma imagem em camafeu que joga com todas as nuanças no cinza". (DELEUZE, 1983, p.61).

Ao tratar do segundo comentário de Bergson, Deleuze (1983) apresenta as três variedades da imagem-movimento - a partir da crise da psicologia -, momento em que não foi mais possível manter a posição que consistia em colocar as imagens na consciência e os movimentos no espaço. Deleuze se questionava sobre como explicar que os movimentos produziam uma imagem, como na percepção, ou que a imagem produzia um movimento, como na ação voluntária.

> Ora, por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural. [...] com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo. [...] Mas o cinema talvez apresente uma grande vantagem: justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. (DELEUZE, 1983, p.77, 78).

De acordo com Deleuze (1983, p.80), nossa percepção e nossa linguagem, diferenciam corpos, qualidades e ações. As ações substituem o movimento pela ideia de lugar provisório e a qualidade o substitui pela ideia de um estado que espera que outro ocupe seu lugar. O corpo substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria. Essas imagens se formam efetivamente no universo, são de três modalidades: imagens-ação, imagens-afecção e imagens-percepção.

> As *imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem quando são reportadas tanto a um centro de indeterminação quanto a uma imagem especial:* imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção. (DELEUZE, 1983, p.87, grifo do autor).

Vejamos, em seguida, especificidades de cada um desses três tipos de imagem.

2.3.1 As modalidades de imagem-movimento

Ao analisar as possibilidades proporcionadas pelos enunciados de Bergson, Deleuze (1983) trata de três tipos básicos em que a imagem-movimento se divide: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Esses três tipos de imagens correspondem ao predomínio dos planos cinematográficos: plano geral, primeiro plano ou close e plano médio ou plano americano respectivamente.

Após classificar os três tipos básicos de imagem-movimento, Deleuze (1983) as caracteriza e as especifica paralelamente ao pensamento peirceano e suas categorias fenomenológicas. A primeiridade estaria relacionada à imagem-afecção; a secundidade, à imagem-ação e a terceiridade, à imagem-relação, que segue após as três modalidades anunciadas anteriormente.

Com relação às categorias fenomenológicas, segundo Deleuze (1983), para que haja uma primeiridade, algo precisa acontecer, ou seja, é preciso surgir um intervalo. Trata-se de um hiato que passa a separar ação e reação, que requer uma forma própria de tempo e que bastará para formar um tipo especial de imagem, a matéria viva. Essa matéria viva é uma imagem esquartejada por conta da separação entre percepção e resposta, ação e reação: desponta o sistema sensório-motor. O aparecimento do intervalo é que vai acarretar a formação de uma primeiridade, passo inicial para a vida.

Na categoria primeiridade, esclarece Deleuze (1983), não pode haver contradição, não há ainda a distinção lógica entre verdadeiro e falso, pois em relação às qualidades e às potências puras, nada se pode afirmar ou negar. Também não há significação ou designação, só há puras qualidades.

A segundidade, conforme Deleuze (1983), é o espaço do atual bergsoniano, do existente, do individuado, dos fatos, daquilo que diz respeito às ações, paixões e tensões. É o nível de uma resposta motivada por um primeiro, de uma reação: questão de oposição, relação com aquilo que gera efeitos sobre os sentidos. Esta lacuna misteriosa em que cabe a vida resultará no próprio advento da subjetividade, instância que se coloca entre a percepção de uma ação e a resposta, a reação a

esta ação. Há que perceber para que se possa agir. A partir de uma percepção, uma ação: é o tema do movimento, do sistema sensório-motor.

A terceiridade, segundo Deleuze (1983), é a lei, generalização, processo, conhecimento, racionalização. A terceiridade categoriza aquilo que nos faz propriamente humanos, uma vez que ela recolhe duas vitalidades que nos são primordiais: a linguagem e o pensamento.

No que se refere à presença desses tipos de imagem-movimento num filme, Deleuze (1983) explica que não há filme feito com um único tipo de imagem, mas que, via de regra, é composto pela combinação das três variedades, por isso a montagem. A montagem seria o agenciamento das imagens-movimento, o interagenciamento das imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. No entanto, mesmo sendo composto pelas três variedades, um filme sempre apresenta a predominância de uma das três modalidades, correspondendo também a três espécies de planos: o plano conjunto estaria relacionado à imagem-percepção; o plano médio à imagem-ação e o primeiro plano, à imagem-afecção.

De acordo com Deleuze (1983, p.93), Eisenstein explica que:

> [...] cada uma dessas imagens-movimento é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma "leitura" do filme inteiro.

A seguir, tratamos de cada um dos tipos de imagem-movimento e intensificamos a proximidade às categorias fenomenológicas peirceanas. Iniciamos com a imagem-percepção.

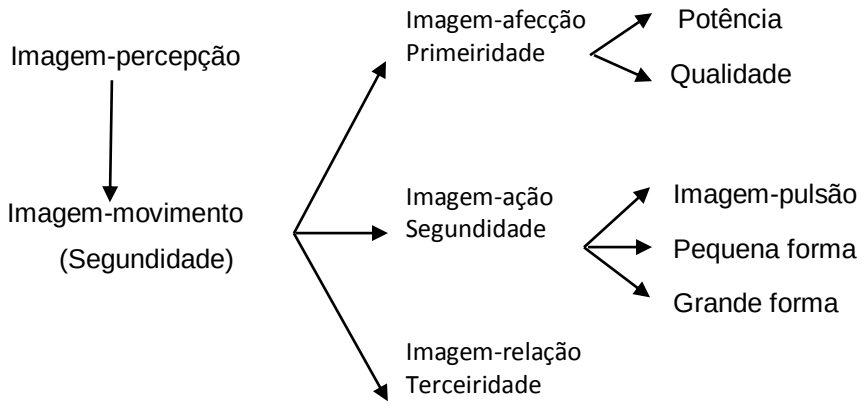
A imagem-percepção

Segundo Deleuze (1983), a imagem-percepção se coloca como a imagem-matriz, potência de percepção pura, percepção das percepções. Ela transita entre a subjetividade e a objetividade, colocando em pauta especialmente os dramas do visível e do invisível. Em outro momento, Deleuze (1983) explica que na imagem-percepção há uma relação que antecede um primeiro. É como se ela estivesse fora de todo um processo de apreensão, antes até mesmo de um afeto.

Constatamos, conforme enfatiza Drigo (2016), que embora Deleuze (1983) tenha classificado a imagem-percepção como uma modalidade de imagem-movimento e também, seguindo a taxonomia peirceana – no que se refere às dez classes de signos em Peirce – a classificou como sinsigno indicial dicente, tal estatuto parece problemático. Isto porque ele menciona imagem-percepção como percepção das percepções e depois a classifica como anterior à primeiridade, ao afeto.

Sendo assim, antes de adentrar à classificação vamos rever as divisões e propor a que consta no diagrama (Figura 2), no qual a imagem-percepção ocupa a seara da segundidade e é anterior à semiose, ou ação do signo. Neste sentido, não seria pertinente propor uma outra categoria, como o fez Deleuze – a zeroidade -, mas sim compreender a percepção na perspectiva peirceana e não conforme Bergson. Não consideramos pertinente adentrar essas questões no âmbito da nossa pesquisa, pois a classificação tal como exibida no diagrama dá conta de abordar a imagem-pulsão com propriedade, que é importante para este capítulo e também para a nossa pesquisa.

Figura 2 - Diagrama para as modalidades de imagem-movimento[6]



Fonte: Drigo (2018)

[6] Diagrama apresentado e elaborado por Maria Ogécia Drigo durante a disciplina Teoria da Imagem do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Uniso, em maio de 2018.

No entanto, mesmo considerando as teorias bergsonianas, Deleuze (1983) explica que as percepções das coisas são apreensões parciais e partidárias, subjetivas. “É esta percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita. E é este o primeiro avatar da imagem-movimento” (DELEUZE, 1983, p.85). Neste sentido, tal afirmação vai ao encontro da percepção, na perspectiva peirceana, que traduz um processo quase-sígnico e é dele que vem a força de compulsão que desencadeia a semiose.

Posto o diagrama, tratamos das suas divisões. Vamos iniciar com a imagem-afecção.

A imagem-afecção

A imagem-afecção é a expressão, imagem que absorve as ações que vêm de fora, que não as responde, retendo-as segundo afetos íntimos. É o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto ou uma coisa rostificada. O primeiro plano é poder ou qualidade. Para Deleuze (1983, p. 125), o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente. O que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostificado)”.

Valendo-se de Bergson, Deleuze (1983, p. 115) explica que o rosto é uma “placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados”. Em tudo que exibe dois polos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – é um rosto ou uma coisa rostificada, algo que nos olha, que nos encara. Acrescenta ainda que “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção”. (DELEUZE, 1983, p.115).

Deleuze (1983) vincula a imagem-afecção à primeridade, que surge para o sujeito, entre uma percepção – perturbadora – e uma ação hesitante. Valendo-se de explicações de Peirce, Deleuze (1983, p. 126) enfatiza que “é a categoria do possível: ela dá uma consistência própria ao possível, ela exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modo completo”. A imagem-afecção é a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa. O signo correspondente é, portanto, a expressão, não a atualização.

Deleuze (1983) caminha na sua classificação para a imagem-afecção com a taxonomia peirceana.

> Se nos referimos aos termos de Peirce, designar-se-á como segue os dois signos da imagem-afecção: *ícone,* para a expressão, através de um rosto, de uma qualidade-potência, *qualissigno* (ou *potissigno)* para a sua apresentação num espaço qualquer. (DELEUZE, 1983, p.141, grifo do autor).

A segunda, a qualidade-potência num espaço qualquer, está possivelmente mais apta a propagar o afeto. Como mencionamos anteriormente, o efeito kulechov "se explica menos pela associação do rosto com um objeto variável do que por uma equivocidade de suas expressões, que sempre convêm a diferentes afetos". (DELEUZE, 1983, p.140).

Sobre o espaço qualquer, Deleuze (1983) ressalta que o primeiro meio foi a sombra, um espaço coberto de sombras torna-se um espaço qualquer, pois a sombra prolonga o infinito. "*O espaço não é mais determinado, tornou-se* o *espaço qualquer idêntico à potência do espírito, a* decisão espiritual sempre renovada: é esta decisão que constitui o afeto ou a "auto-afecção", e que toma para si a junção das partes". (DELEUZE, 1983, 151, grifo do autor).

> As trevas e a luta do espírito, o branco e a alternativa do espírito: estes são os dois primeiros procedimentos através dos quais o espaço torna-se espaço qualquer, e se eleva a potência espiritual do luminoso. Seria preciso ainda considerar um terceiro procedimento: a cor. [...] a cor-movimento é a única que parece pertencer ao cinema, pois as outras já são plenamente potências da pintura. No entanto parece-nos que a imagem-cor do cinema se define por um outro caráter, embora partilhe esse caráter com a pintura, atribuindo-lhe entretanto um alcance e uma função diferente. [...] Há efetivamente um simbolismo das cores, mas este não consiste numa correspondência entre uma cor e um afeto (o verde e a esperança...). Ao contrário, a cor é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta. (DELEUZE, 1983, p.151).

Em suma, para Deleuze (1983), a imagem-afecção está vinculada ao primeiro plano, o plano do rosto, os closes em geral; sendo que o rosto intensivo tem a função de passar de uma qualidade a outra (potência) e o rosto reflexivo, de exprimir uma qualidade pura. Valendo-se de ideias peirceanas, Deleuze (1983, p. 136) enfatiza:

> Como diria Peirce, uma cor como o vermelho, um valor como o brilhante, uma potência como o cortante, uma qualidade como o duro ou o macio são de início possibilidades positivas que só remetem a si mesmas. [...] Devemos distinguir sempre as qualidades-potências em si mesmas, enquanto expressadas por um rosto, rostos ou equivalentes (imagem-

> afecção de primeiridade), dessas mesmas qualidades-potências enquanto atualizadas num estado de coisas, num espaço-tempo determinado (imagem-ação de segundidade).

A primeiridade é a categoria do possível. Segundo Deleuze (1983, p. 126), tal categoria "exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modelo completo". A imagem afecção é "a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesmo enquanto expressa. O signo correspondente é, portanto, a expressão, não a atualização". (DELEUZE, 1983, p. 126).

Deleuze coloca, portanto, a imagem-afecção vinculada à categoria da primeiridade e enfatiza que:

> Peirce não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto o eterno. [...] são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo. É, por exemplo, um "vermelho" tão presente na proposição "isto *não é* vermelho" quanto em "é vermelho". (DELEUZE, 1983, p. 126).

O afeto, conforme Deleuze (1983, p. 126), "é impessoal, e se distingue de todo estado de coisas individuado: nem por isto deixa de ser *singular,* e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos". Esclarece ainda que o afeto "é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio" (DELEUZE, 1983, p. 126).

Para Deleuze (1983, p. 125), quando "a potência torna-se ação ou paixão, o afeto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão numa pessoa, o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa", não estamos mais no campo da imagem-afecção, mas sim da imagem-ação.

Consideramos que a imagem-pulsão é uma modalidade de imagem-ação. Vejamos como Deleuze a define e, em seguida, tratamos da imagem-ação.

A imagem-pulsão

No capítulo Do afeto à ação: a imagem-pulsão, na mesma obra que tratamos anteriormente - Deleuze (1983) -, o filósofo define e explica como a imagem-pulsão

se constitui. Esta modalidade de imagem, que vamos classificar como uma modalidade de imagem-ação, é a contemplada na nossa pesquisa.

A imagem-pulsão envolve dois polos: mundos originários e meios derivados, sendo que a pulsão “é a energia que se apodera de pedaços no mundo originário”. (DELEUZE, 1983, p. 158). Ela está, segundo o mesmo filósofo, entre o idealismo da imagem-afecção e o realismo da imagem-ação, ou entre a primeiridade e a segundidade, algo que não é mais um afeto puro e também não é ação, está a imagem-pulsão.

> Um mundo originário não é um espaço qualquer [...] mas também não é um meio determinado, que deriva somente do mundo originário. Uma pulsão não é um afeto porque é uma impressão, no sentido mais forte, e não uma expressão; mas ela também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam um comportamento. Ora, é preciso reconhecer que este novo conjunto não é um simples intermediário, um lugar de passagem, mas que ele possui uma consistência e uma autonomia perfeitas, que fazem até com que a imagem-ação permaneça impotente para representá-lo, e a imagem-afecção impotente para fazê-lo sentir. (DELEUZE, 1983, p.157).

A pulsão não é um afeto porque é uma impressão e não uma expressão; mas ela também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam um comportamento.

A imagem-pulsão, conforme Deleuze (1983), tem suas raízes no mundo originário, que é resgatado pelos meios histórico e geográfico. As pulsões são sempre advindas das paixões, sentimentos, emoções e comportamentos reais que as pessoas vivenciam nesses meios. “Dir-se-ia que o mundo originário só aparece quando se carrega, engrossa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos” (DELEUZE, 1983, p. 191).

> O mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de veículo. É o meio que recebe um princípio, um fim e sobretudo uma inclinação. É por isso que as pulsões são *extraídas* dos comportamentos reais que ocorrem num meio determinado, das paixões, sentimentos e emoções que os homens reais experimentam nesse meio. E os pedaços são *arrancados* aos objetos efetivamente formados no meio. (DELEUZE, 1983, p.158).

Como reconhecemos tal mundo originário? Deleuze (1983, p. 157) esclarece que tal mundo pode ser atualizado em uma casa, uma região ou mesmo um país. A

pulsão seria uma espécie de “energia que se apodera de pedaços no mundo originário” (DELEUZE, 1983, p. 158).

> Uma pulsão não é um afeto, porque é uma impressão no sentido mais forte, e não uma expressão; mas também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam o comportamento. Ora é necessário reconhecer que este novo conjunto não é um simples intermédio, um lugar de passagem, mas que possui uma consistência e uma autonomia perfeitas que fazem até que a imagem-ação permaneça impotente para o representar e a imagem-afecção impotente para o fazer sentir. (DELEUZE, 1983, p. 157).

Para Deleuze (1983, p. 163), “a pulsão é um ato que arranca, dilacera, desarticula. A perversão não é, portanto, o seu desvio, mas sua derivação, isto é, sua expressão normal no meio derivado. É uma relação constante de predador e de presa”.

> Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, construir o grande campo de detritos, e se reunirem todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. Ele atinge aqui o seu negror extremo, embora não seja esta a sua última palavra. E antes da última palavra, que não é tão desesperada quanto se poderia esperar, Buñuel ainda acrescenta: não são somente os pobres e os ricos que participam da mesma empresa de degradação, são também os homens de bem e os homens santos [...]. Todo mundo é simultaneamente ave de rapina e parasita. (DELEUZE, 1983, p. 164).

Esclarece o filósofo que poucos cineastas conseguiram alcançar a imagem-pulsão justamente pelo seu caráter de intermediário entre a primeiridade e a segundidade. Os cineastas que conseguiram alcançar a pureza da imagem-pulsão chamam-se naturalistas.

Segundo Deleuze (1983), o essencial do naturalismo se encontra na imagem-pulsão, que conjuga mundo originário e pulsões elementares. As pulsões são forças brutas ou elementares que remetem sempre a mundos originários, como as pulsões alimentares e as sexuais e também comportamentos perversos como canibalismo, sadismo, masoquismo, necrofilia ou perversão espiritual, como obsessão, tara e rituais. Os filmes naturalistas apresentam sempre o mundo originário, de onde emergem as forças, e o meio derivado, para onde elas se dirigem e tentam se encarnar.

A imagem-pulsão se manifesta de dois modos distintos, pelos sintomas ou pelos ídolos ou fetiches. A pulsão encarnada no meio derivado mostra-se via sintomas, enquanto os ídolos ou fetiches são pistas, ou representações de pedaços.

O destino da pulsão consiste em se apossar de tudo que puder num dado meio, e, se puder, passar de um meio para outro. A imagem-pulsão mostra o mundo originário e sua ação de consumir o meio derivado. “A cada vez, a pulsão escolhe seu pedaço no meio dado, [...] ela toma de qualquer maneira naquilo que o meio representa, sob a pena de ter de ir mais longe depois”. (DELEUZE, 1983, p.163).

Para Deleuze (1983, p.163), a pulsão é insana e não se contenta com o que o meio lhe oferece, “pois no seu íntimo, ela é desejo de mudar o meio, de buscar um novo meio para explorar, para desarticular, contentando-se tanto mais com o que este meio apresentar, quanto mais baixo, repugnante e nojento for”.

Segundo Costa (2013), Deleuze ressalta que o naturalismo não se opõe ao realismo, mas, ao contrário, enfatiza suas características e determina um surrealismo particular. O surrealismo está presente nas obras do cineasta Luis Buñuel, que constrói um mundo de pulsões, de desejos submersos, do irracional e do ilógico, sem deixar de ser contestador, criticar o cristianismo e as instituições que retiram a espontaneidade da vida e das relações humanas.

Deleuze (1983) explica que o fenômeno da degradação em Buñuel espalha-se pela espécie humana, pelo fato de que o mundo originário traz para os meios a alternância entre o bem e o mal, o amor e o ódio, sem deixar de mostrar que tanto o amante e a amante como um homem santo são nocivos tal qual o perverso ou o degenerado.

Retomando as categorias fenomenológicas e considerando-se a permeabilidade indicada por Deleuze (1983) entre a primeiridade e a segundidade na constituição da imagem-pulsão, consideramos pertinente classificar tal imagem como uma modalidade de imagem-ação, em que a primeiridade é efetiva a ponto de abalar a dualidade pura.

Trata-se de uma segundidade degenerada. Lembramos que para Peirce, o que foi enfatizado por Deleuze também, a relação diádica não prescinde da relação monádica, há primeiridade na segundidade. Nas palavras de Deleuze (1983, p. 243):

> Peirce insiste no seguinte: se a primeiridade é "um" por si mesma, a segundidade dois, e a terceiridade três, é inevitável que no dois o primeiro termo "retome" a seu modo a primeiridade, enquanto o segundo afirma a segundidade. E, no três, haverá um representante da primeiridade, um da segundidade, enquanto o terceiro afirma a terceiridade.

Neste aspecto, a imagem-ação teria três níveis, que corresponderiam a três modalidades de imagem: imagem-pulsão, a grande forma e a pequena forma.

A imagem-ação e duas de suas modalidades

A imagem-ação é a atualização das qualidades e potências através do meio, é o Realismo no cinema. Deleuze (1983, p. 178) esclarece que o realismo envolve meios e comportamentos, os meios que se atualizam e os comportamentos que neles se encarnam, sendo que a imagem-ação "é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. É este modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano".

A imagem-ação corresponde ao modelo estímulo/resposta, ação/reação, pois as personagens agem e reagem diante de determinada situação. A situação, e a personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. (DELEUZE, 1983, p.179).

Ainda na imagem-ação, Deleuze apresenta a estrutura ação como um duelo de duas forças: a grande e a pequena forma. Na grande forma, a ação é constituída a partir da instauração de uma situação que suscita uma ação, refletindo uma nova situação, posto no diagrama S-A-S', onde S representa a situação; A, a ação e S', a situação transformada. Na pequena forma, uma ação é o ponto de partida para que uma situação se instaure, a fim de que outra vez uma ação se estabeleça (A-S-A'), onde A é a ação; S, uma situação e A' uma nova ação.

> No conjunto, pode-se dizer, no entanto, que há como que duas espirais inversas, uma que se retrai rumo a ação e a outra que se amplia rumo a nova situação: uma forma de porta-ovo ou de ampulheta que apreende ao mesmo tempo o espaço e o tempo. Essa representação orgânica e espiralada tem por fórmula S-A-S' (da situação a situação transformada por intermédio da ação). Tal fórmula parece-nos corresponder ao que Burch designava como "grande forma". (DELEUZE, 1983, p.179)

Segundo Deleuze (1983), a imagem-ação tem dois polos, ou dois signos, sendo que um remete ao orgânico e o outro ao ativo ou funcional. O primeiro corresponde ao sinsigno, um conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num espaço-tempo determinado. O segundo, chamado de binômio, designa qualquer duelo, próprio da imagem-ação.

> Os disfarces, as ostentações, as armadilhas são portanto casos de binômios exemplares. Num western, o momento do duelo, quando a rua se esvazia, quando o herói sai e caminha com um porte particularíssimo, esforçando-se para adivinhar onde o outro está e o que vai fazer, é um binômio por excelência. (DELEUZE, 1983, p. 180).

A fórmula orgânica S-A-S', segundo Deleuze (1983, p. 193), precisa ser engendrada: "é preciso, por um lado, que a situação impregne profunda e continuamente o personagem, e, por outro, que o personagem impregnado exploda em ação, em intervalos descontínuos".

A imagem-ação se desenvolve com diversos gêneros cinematográficos: o documentário, o filme psicossocial, o *noir*, o *western* e o filme histórico, de tal modo que sempre, na melhor das hipóteses, o indivíduo retorna à mesma situação S.

Segundo Deleuze (1983, p.182), o cinema americano opta por apresentar personagens degradados como os alcoólatras de Hawks, que alcançam a superação. Mas quando mostra o processo de degradação realista, a ela é moldada pelo meio, sob a forma meio-comportamento, situação-ação. "A degradação marca um homem que frequenta meios sem lei, [...] de falsa comunidade, e só pode manter [...] comportamentos fissurados que não conseguem mais organizar seus próprios segmentos". (DELEUZE, 1983, p.182).

Outro grande gênero que compõe a grande forma da imagem-ação é o *noir*. Nele, o personagem é um "perdedor nato". Esse gênero "descreve vigorosamente o meio, expõe as situações, se comprime em preparação de ação e em ação minutada [...] e desemboca, enfim, numa nova situação, na maioria das vezes a ordem estabelecida". (DELEUZE, 1983, p.182).

O *western* é o gênero típico da imagem-ação e da grande forma, gênero que explora o épico, o trágico, o romanesco, com *cowboys* nostálgicos, solitários, envelhecendo, ou perdedores natos, com índios reabilitados.

> Desde Ince e segundo a fórmula SAS' (veremos que esta não é a única fórmula do *western),* o *meio é a* Ambiência, ou o Englobante. Aqui, a qualidade principal da imagem é o sopro, a respiração. É ela que não só inspira o herói, mas também reúne as coisas em um todo da representação orgânica, contraindo-se e dilatando-se segundo as circunstâncias. Quando a cor se apossa desse mundo, é de acordo com uma gama cromática onde ela se propaga, e onde o saturado ressoa com o lavado (...). (DELEUZE, 1983, p.183).

O filme histórico também constitui um grande gênero do cinema americano, pois como esclarece Deleuze (1983), via de regra os gêneros eram históricos, para qualquer grau de ficção, quer tratassem do gangsterismo ou aventuras no *western*, todos tinham estruturas históricas, patogênicas ou exemplares.

A passagem de uma situação S para uma nova situação S' se dá por intermédio de uma ação A, mas para que isso ocorra é preciso que o "synsigno se contraia num binômio ou duelo, para que as potências que ele atualiza se redistribuam de outra maneira, se acalmem ou reconheçam o triunfo de uma delas" (DELEUZE, 1983, p. 189).

> Em suma, há toda uma progressão espácio-temporal que se confunde com o processo de atualização, e através da qual o herói torna-se "capaz" da ação; e sua potência se iguala a do englobante. Às vezes assiste-se até a uma substituição entre dois personagens, de tal modo que um deixa de ser capaz à medida que o próprio estado de coisas evolui, enquanto o outro torna-se capaz (DELEUZE, 1983, p.192).

A outra forma – a pequena forma – caminha da ação à situação, desencadeando uma nova ação, como nos mostra a figura: A-S-A'. Desta vez, "a ação avança às cegas, e a situação se desvenda na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério". (DELEUZE, 1983, p. 200).

A pequena forma parte de uma ação, comportamento ou de um *habitus* para uma situação parcialmente desvendada que é associada ao índice, signo que tem uma conexão real com o objeto, na perspectiva peirceana.

> É um esquema sensório-motor invertido. Uma representação desse teor não é mais global, e sim local. Ela não é mais uma espiral, e sim elíptica. Não é mais estrutural, e sim circunstancial. Não é mais ética, e sim comédica (dizemos "comédica" porque esta representação dá lugar a um comédia, embora não seja necessariamente cômica e possa ser dramática). O signo de composição desta nova imagem é o índice. (DELEUZE, 1983, p. 200).

Há duas espécies ou dois polos de índice. No primeiro, uma ação (ou algo equivalente), revela uma situação não dada. Essa situação é concluída a partir da ação, "por inferência imediata ou por raciocínio relativamente complexo. Já que a situação não é dada por si mesma, o índice é aqui índice de falta, implica um buraco na narração e corresponde ao primeiro sentido da palavra 'elipse'". (DELEUZE, 1983, p.200). Esclarece o filósofo que estes raciocínios estão presentes na própria imagem, são imagens-raciocínio que funcionam como índices.

Há um outro tipo de índice que corresponde ao segundo sentido da palavra "elipse" (geométrico)".

> É como se uma ação, um comportamento, encobrisse uma pequena diferença que basta no entanto para remetê-lo simultaneamente a duas situações inteiramente distintas, completamente afastadas. Ou então é como se duas ações, dois gestos, fossem muito pouco diferentes e no entanto, em sua diferença ínfima, remetessem a duas situações oponíveis ou opostas. As duas situações podem ser de tal ordem que só uma é real e a outra, aparente ou mentirosa; mas ambas também podem ser reais; e, enfim, elas podem se intercambiar tão bem que uma se torna real e a outra aparente, e vice-versa. (DELEUZE, 1983, p. 202).

A pequena forma se encontra, conforme Deleuze (1983, p. 203), "no cinemascope, na cor, na *mise-en-scène* suntuosa, nos cenários". A pequena forma está presente na comédia dos bons costumes e nos filmes de época, e é através do "traje, o vestuário e até mesmo os tecidos funcionam como comportamentos ou *habitus* e são indícios de uma situação que revelam". (DELEUZE, 1983, p. 203).

> De qualquer maneira, na pequena forma conclui-se da ação a situação ou as situações. Parece que essa forma é, em princípio, menos cara, mais econômica: assim, Chaplin explica que optou pela sombra e a luz do trem refletidos sobre um rosto porque não dispunha de um trem francês de verdade para apresentar diretamente (DELEUZE, 1983, p.202).

Segundo Deleuze, (1983, p. 204), a pequena forma também está presente no *neo-western* e nos filmes policiais, pois "vai-se de ações cegas, enquanto índices, a situações obscuras que variam totalmente, ou que soçobram inteiramente em consequência de uma variação minúscula do índice".

Deleuze (1983, p. 209) nos diz que se existe um gênero que parece ser exclusivamente voltado para a pequena forma, "a ponto de a ter criado, e de ter servido de condição para a comédia de costumes, esse gênero é o burlesco", pois é nele que a forma A - S – A' encontra o seu pleno desenvolvimento: "uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações, e que só existe para fazer valer esta distância". (DELEUZE, 1983, p. 209).

Segundo Deleuze (1983, p. 209-10), no processo burlesco, a ação é filmada pelo ângulo de sua menor diferença em relação a outra ação, desvendando assim, a imensidão da distância entre as situações. O signo da imagem burlesca é constituído pela elipse nos seus dois sentidos.

> Poder-se-ia dizer de Chaplin, a um só tempo, que ele é um dos autores que mais desconfiaram do falado, e que dele fizeram um uso radical, original: Chaplin se serve dele para introduzir no cinema a Figura do discurso, e transformar assim os problemas iniciais da imagem-ação. [...]. Não faltava nada a pequena forma burlesca; mas em seus últimos filmes, Chaplin a impulsiona até um limite que a faz reencontrar uma grande forma, e que não precisa mais do burlesco, embora conserve a sua potência e os seus signos. (DELEUZE, 1983, p.213).

Das modalidades de imagem-ação que, como mencionamos, são três: imagem-pulsão, a grande forma e a pequena forma (Fig. 3), tratamos da imagem-relação.

A imagem-relação

A terceira modalidade de imagem proposta por Deleuze é a imagem-relação, caracterizada como uma imagem mental. Assim como a imagem-afecção está para a primeiridade e a imagem-ação para a secundidade, a imagem-relação está para a terceiridade (Figura 3).

> O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação. [...] Após ter distinguido a afecção e a ação, que denominava respectivamente de primeiridade e segundidade, Peirce, acrescentava uma terceira espécie de imagem: o "mental", ou a terceiridade. O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação. (DELEUZE, 1983, p.242).

Segundo Deleuze (1983, p.242), a terceiridade não inspira ações, mas atos que compreendem o elemento simbólico de lei; compreende não percepções, mas interpretações; não afecção, mas sentimentos intelectuais de relações. Esta é, portanto, a instância da lei, da continuação, do processo, do sentido propriamente dito, da significação.

Deleuze (1983, p. 244) define a imagem-relação como aquela “que toma por objeto relações, atos simbólicos, sentimentos intelectuais”, correspondendo, portanto, à terceiridade.

Nos filmes que abrangem este domínio, a imagem mental se traduz no resultado de alguma relação efetivamente existente, entre o que está fora e o que está dentro do quadro fílmico. O grande cineasta das imagens-relação foi Alfred

Hitchcock, que além de introduzir a imagem mental no cinema, fez dela a consumação de todas as outras imagens.

> Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: ele faz da relação o objeto de uma imagem, que não só se acrescenta as imagens-percepção, ação e afecção, como as enquadra e transforma. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de "figuras", que são figuras, de pensamentos. Com efeito, a própria imagem mental exige signos particulares que não se confundem com os da imagem-ação. (DELEUZE, 1983, p. 249).

Nessa modalidade de imagem, somos levados a entrar no contexto do filme, pois o público e suas reações se tornam parte de uma tríade composta inicialmente pelo diretor e o filme em si. A partir de Hitchcock, o cinema não se compreende mais em dois termos, entre o diretor e o filme a ser feito, mas sim entre diretor, filme e o público, que deve adentrar o filme e fazer parte dele, pois o espectador é sempre o primeiro a perceber as relações.

Segundo Deleuze (1983, p. 246):

> [...] o plano único de Hitchcock subordina o todo (relações) ao quadro, contentando-se em abrir o quadro no comprimento, desde que se mantenha o fechamento na largura, exatamente como numa tecelagem que fabricaria um tapete infinitamente longo. De qualquer modo, o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções.

De acordo com Deleuze (1983, p.246), em Hitchcock, um crime não é simplesmente cometido, ele é devolvido, dado ou trocado. Essa relação não está cercando a ação, ela a penetra antecipadamente e a transforma em ato simbólico. Deste modo, não há somente o actante e a ação, o assassino e a vítima, há sempre um terceiro.

Ao criar a imagem-relação, Hitchcock leva a imagem-movimento ao seu limite. Ele transforma a personagem em espectador e o espectador em personagem, inclui o espectador no filme e o filme na imagem mental. Com isso ele promoveu não a consumação do cinema, mas a sua mutação. Tal imagem colocou em crise as outras modalidades de imagem, o que foi “a condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante” (DELEUZE, 1983, p.264).

Com isso, Deleuze detecta em Hitchcock o momento da reversão do domínio do movimento sobre o tempo, condicionando a personagem a uma situação ótica pura. A imagem-tempo, propriamente dita, só surgiria com o neorrealismo italiano,

onde o tempo aparece por meio das imagens óticas e sonoras, descritas no segundo livro sobre cinema de Deleuze, Imagem-tempo Cinema 2.

Nesta pesquisa, por tratarmos especificamente da imagem-pulsão, nos atemos ao livro A imagem-movimento Cinema 1. Em seguida, no próximo capítulo, tratamos de aspectos da produção cinematográfica de Pedro Almodóvar.

3 Sobre a produção de Almodóvar

Neste capítulo, apresentamos alguns aspectos biográficos e relativos à produção fílmica de Pedro Almodóvar, bem como, em linhas gerais, tratamos de especificidades de figurinos de personagens dos seus filmes. Tal contexto passa a compor a experiência colateral do intérprete, no que se refere ao modo de fazer cinema de Almodóvar, o que contribui para tornar as análises – que serão apresentadas no capítulo três – mais consistentes.

3.1 Sobre Almodóvar: aspectos biográficos e relativos à sua produção fílmica

O cineasta Pedro Almodóvar nasceu na década de 1950, em Calzada de Calatrava, uma comunidade autônoma na região de La Mancha, tipicamente agrária, na Espanha. Na infância, viveu por ruas sem eletricidade e chão de terra batida. Aos oito anos, mudou-se para Cáceres, onde estudou em um liceu com padres salesianos, período em que entrou em contato com livros e com o cinema. Nas palavras de Almodóvar, segundo Strauss (2008, p. 207):

> Tinha apenas alguns anos quando atravessei pela primeira vez a porta de um cinema de aldeia. [...] Levava para esse cinema de aldeia, além de uma cadeira, uma caixa com brasas de carvão para combater o frio durante a projeção. Com os anos, o calor desse aquecedor improvisado se tornou o símbolo do que o cinema significava para mim na época. Quando eu tinha 11 anos, na Extremadura, havia um cinema na rua do meu colégio. Os padres tentavam formar meu espírito, moldando-o com uma tenacidade muito religiosa. Felizmente, um pouco acima, na mesma rua, bem encolhido na cadeira do cinema, eu me reconciliava com o mundo, com o meu mundo. Um mundo dominado por emoções perversas ao qual eu tinha certeza de pertencer.

Em 1968, ele chegou a Madrid e trabalhou como vendedor de bijuterias, cartunista, ator e cantor em uma banda de rock e, por doze anos, no setor de administração de uma companhia telefônica espanhola. Nesse período, conheceu especificidades da classe média – uma espécie de laboratório para suas futuras

histórias – bem como adquiriu uma câmera Super 8, iniciando assim a sua produção fílmica.

Entre os anos de 1974 a 1978, Almodóvar produziu uma série de curtas metragens informais. Strauss (2008, p. 11) esclarece que, segundo Almóvodar, a filmagem era realizada “sem qualquer equipamento técnico, sempre com luz natural, e a filmagem se tornava uma festa entre amigos, em que cada um assaltava os armários da mãe ou da irmã para montar seu próprio guarda-roupa” e que eles eram exibidos em bares, discotecas, em escolas de cinema, galerias de arte e, finalmente, na Cinemateca de Madri.

Em 1978, Almodóvar lançou seu primeiro longa metragem, Folle... folle... fólleme Tim!. Em 1980, lançou Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão que, conforme relata o cineasta, trata-se de um filme imperfeito, mas que lhe permitiu aproximação ao *pop*, dos fins dos anos de 1970, que era mais corrosivo do que o dos anos de 1960, ou o dos primeiros filmes de Richard Lester e das comédias de Frank Tashlin, cujas personagens eram donas-de-casa americanas, como as representadas por Doris Day.

Dois anos depois, lançou Labirinto de paixões, filme em que, conforme o próprio cineasta esclarece, cada “personagem vive com seus problemas, acompanha-os e se desenvolve através deles, que o elevam ao *status* de herói porque o levam a fazer coisas fora do comum. (STRAUSS, 2008, p. 45). No filme Maus hábitos, de 1983, ele manifesta sua incompatibilidade com a Igreja, declarando: “Não luto contra a religião, mas retiro dela o que me interessa para disso me apropriar. [...] O que me interessa na religião é a teatralidade.” (STRAUSS, 2008, p. 58-59).

No final de 1984, com o filme Que fiz eu para merecer isto? - que aborda o cotidiano de uma solitária mãe de família injustiçada -, o cineasta restabelece vínculos com o neorrealismo italiano. Nas suas palavras:

> O neorrealismo é para mim um subconjunto do melodrama cuja especificidade resulta na importância que dá à consciência social, e não apenas aos sentimentos. É um gênero que elimina do melodrama tudo o que ele pode ter de artificial, conservando, no entanto, seus elementos essenciais. [...] Essa mistura de humor e drama é muito espanhola, e mostrei-a também em “De salto alto”. O humor é a arma dos espanhóis contra aquilo que os faz sofrer, contra o que os inquieta, contra a morte. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 66 e 67).

O prazer e a dor permeiam os filmes do cineasta que estão sempre vinculados ao amor, ao desejo sexual, à homossexualidade, às drogas, à religião e ao incesto. “Os rostos tomados pelo prazer se assemelham muito aos rostos na dor, e os gritos de prazer ressoam como gritos de sofrimento”. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 202). Em Matador, de 1985, além de apresentar duas “espanhas”, por meio de duas personagens femininas – uma mãe moderna e liberal; outra, castradora e responsável pela psicose do filho -, também trata do prazer sexual levado até à morte, presente no papel da protagonista que, nas relações sexuais assume, no início, um papel masculino, pois é ela quem penetra os seus parceiros, matando-os com as agulhas que prende os seus cabelos, o que é uma imitação proposital do toureiro.

Ao longo do filme, os papéis femininos e masculinos se invertem constantemente. Nas palavras de Almodóvar:

> Ainda que o universo da tauromaquia seja muito machista, por vezes o toureiro assume na tourada o papel de elemento feminino. Quando veste sua roupa brilhante e rígida, quase uma armadura, o toureiro tem algo de gladiador. Mas a roupa é também muito justa, e obriga o toureiro a ter gestos que não são particularmente masculinos, a saltitar como uma dançarina. Nos primeiros lances da tourada, o toureiro representa a tentação, é ele quem provoca o touro, que o chama para seduzi-lo; é um papel tipicamente feminino. (STRAUSS, 2008, p. 76).

Sua próxima empreitada, de 1986, foi o filme A lei do desejo, juntamente com a fundação de sua própria produtora, ao lado de seu irmão Augustín Almodóvar. O cineasta declara, segundo Strauss (2008), que nunca teve uma relação muito boa com as produtoras, mas que com uma produtora independente, conseguiria muito mais autonomia para lançar suas obras, tanto que o seu próximo filme - Mulheres à beira de um ataque de nervos -, de 1988, uma comédia melodramática, foi aclamado pelo público e reconhecido internacionalmente.

Em 1990, tem-se a estreia de ¡Átame!, a história de um ex-interno de uma clínica psiquiátrica que ao receber alta reconhece uma atriz no jornal e passa a segui-la. Sua intenção é constituir família e viver ao lado dela. Como ela resiste às investidas da personagem, ele invade seu apartamento e a amordaça para forçá-la a viver com ele.

Em 1991, lança De salto alto, um drama psicológico recheado de crimes, traições e desilusões. Kika, de 1993, é um filme inclassificável, segundo o próprio Almodóvar, ou seja, ele pertence “um pouco a todos os gêneros – comédia, policial,

ficção científica – sem verdadeiramente pertencer a nenhum". (STRAUSS, 2008, p. 15).

> "Kika" é um filme em que todas as portas estão abertas, em que todas as janelas estão abertas e em que todas as personagens estão abertas, mesmo que todas escondam alguma coisa; assim, a qualquer momento qualquer coisa pode entrar na história. (...) É também um filme sobre as aparências, sobre a proximidade da morte, de que não nos percebemos, assim como aqueles que vêem a mala não podem imaginar que de fato é uma espécie de caixão para quem está nela deitado, morto. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 154 e 157).

Em 1995, Almodóvar lança A flor do meu segredo, filme que apresenta o universo feminino em preto e rosa. Leo, a protagonista, é uma escritora frágil e solitária que vive uma crise em seu casamento. Posteriormente, lança Carne trêmula, em 1997, fazendo desta vez, alusão ao universo masculino em preto e vermelho.

A solidão também é um tema recorrente na filmografia de Almodóvar. Leo é uma mulher solitária em A flor do meu segredo; Manuela enfrenta tudo sozinha em Tudo sobre minha mãe; Benigno vive só em seu mundo paralelo em Fale com ela e o cineasta de Má educação acaba sucumbindo à tentação de Ángel por sentir-se só. Raimunda também se encontra solitária em Volver, assim como as demais representantes de sua família.

O sucesso de Almodóvar veio com o filme Tudo sobre minha mãe, de 1999, que lhe rendeu diversos prêmios, inclusive seu primeiro Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. Trata-se de um filme que envolve diversos elementos característicos de Almodóvar, trazendo à tona o papel da mulher, independente do gênero que carrega, forte e determinada, que se vê obrigada a lidar com suas perdas e frustrações. O filme apresenta uma nova modalidade de família, na qual o filho pode ser gerado por um homem, que se torna mulher.

> "Tudo sobre minha mãe" fala da criação artística, das mulheres, dos homens, da vida, da morte e é sem dúvida um dos filmes mais intensos que já fiz. [...] É também um filme sobre a solidariedade entre mulheres, mas uma solidariedade que se manifesta simplesmente ao sabor das provações da vida, e que é uma glorificação de uma frase essencial do "Bonde"[7]: "Sempre dependi da bondade de estranhos." Nesse filme, os desconhecidos são todos desconhecidas, e é essa bondade natural que as salva, a todas. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 212 e 225).

[7] Aqui Almodóvar se refere à peça Um bonde chamado desejo, de Tennessee Williams que é interpretada em seu filme Tudo sobre minha mãe.

Com o filme Fale com ela, de 2001, Almodóvar recebeu o Oscar de melhor roteiro. O filme tem como protagonistas dois homens que cuidam de duas mulheres em coma. Benigno, depois de cuidar da sua mãe doente, passa a cuidar de uma bailarina – Alícia – que sofreu um acidente e se encontra em coma há quatro anos. Ele vive uma espécie de vida paralela à sua em função de Alicia. É por ela que vai assistir a balés e filmes para depois relatar os espetáculos. Ele a engravida. No entanto, “Benigno não possui um sentido moral como o das outras pessoas, é um inocente que não atingiu a idade adulta em seu mundo paralelo”. (STRAUSS, 2008, p. 255).

Em Má educação, de 2003, Almodóvar retoma ao tema da religião, trazendo memórias de seu passado, o assédio dos padres e as amizades formadas no Liceu.

> Não tenho o hábito de falar de espiritualidade, mas penso que há uma relação com o espiritual em “Fale com ela”, como há em “Má educação”. A história de “Fale com ela” é a história de um milagre, [...] o modo como Benigno tira Alicia das trevas. Evidentemente, é necessário assinalar que é um milagre que acontece – e aí somos obrigados a falar baixinho – graças a uma violação. No entanto, pode-se entender a palavra “milagre” com seu fundo de espiritualidade, de religiosidade. [...] Em “Má educação”, a espiritualidade está presente através da Igreja, instituição que representa oficialmente o espiritual em nossa sociedade, ainda que para mim ela represente muitas outras coisas. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 264).

Volver foi lançado em 2006. Dele tratamos na introdução e também no capítulo das análises, de modo mais detalhado. Em 2009, Almodóvar lançou Abraços Partidos, filme que tem como protagonista um cineasta que perdeu a visão num acidente de carro. Ao retomar sua vida – que deixou para trás após o acidente, reencontra sua antiga amiga e diretora também – descobre que ela lhe deu um filho.

O filme A pele que habito, de 2011, tem como personagem um cirurgião plástico, que ficou viúvo porque sua esposa cometeu suicídio, após ter o corpo queimado em um acidente. Sua filha, além de sofrer com a morte da mãe, também foi vítima de estupro. O pai, por vingança, submete o estuprador a sucessivos experimentos de transplante de pele humana e o transforma em mulher.

Em julho de 2013, Almodóvar retoma o cômico de seus primeiros filmes, com a comédia Amantes passageiros. Nessa película, o diretor não deixa de lado seus temas característicos como sexo e homossexualidade ligados às histórias dos personagens e à crítica religiosa. Em 2016, lança Julieta, um drama tipicamente

feminino, adaptado de três contos de A Fugitiva, da escritora canadense Alice Munro, vencedora do Nobel de Literatura, em 2013.

Dor e Glória, com estreia nacional em 13 de junho de 2019, segundo declarações do cineasta[8], não trata-se de uma autobiografia, mas é o filme que o representa mais intimamente. No filme a personagem Salvador Mallo, interpretado por Antonio Banderas, é um cineasta que, no final de sua carreira, reflete sobre as suas escolhas. Entre lembranças e reencontros, ele retoma sua infância, na década de 1960, seu primeiro amor e sua relação com o "fazer cinema".

Pedro Almodóvar, segundo Polimeni (2004), entre os diretores europeus, passou por influências de Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñael, Françõis Truffaut, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Vittorio de Sica e Michelangelo Antonioni. No entanto, o cineasta afirma que recebeu influências dos filmes coloridos de Hitchcock.

Em relação à influência de Buñuel sobre Almodóvar, Rodrigues (2008) esclarece que ambos insistiam na temática das ligações entre religião e política.

> Almodóvar é um diretor que, se referindo ao pensamento de Buñel, quando este discorre sobre a problemática da existência de Deus, deixa isso registrado através das seguintes palavras: "Sou ateu graças a Deus". O elemento religioso e teológico é, para o diretor, pura iconografia em seu cinema, um problema metafísico que não tem proposições em seus filmes. Utiliza-se só dos aparatos decorativos, deixando de lado o papel meramente alienador. Seu cinema adquire assim liberdade e modernidade, graças à influência também de Buñuel e Bergman, para os quais a existência de Deus é uma constante busca, bem como da influência kitsch, que trata o religioso de forma ambivalente, do sagrado ao profano. (RODRIGUES, 2008, p. 28).

Vejamos aspectos dos filmes de Almodóvar, bem como os figurinos e o Kitsch compondo os cenários.

3.2 Os figurinos nos filmes de Almodóvar

Os roteiros de Pedro Almodóvar envolvem a *pop art* e diversas tendências da moda dos anos de 1970, bem como suas experiências com o Movimento Madrilenã[9].

---

[8] Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2019/03/18/almodovar-dor-y-gloria-e-o-filme-que-me-representa-mais-intimamente.htm. Acesso em: 20 mar.2019.

[9] A Movida Madrileña foi um movimento de contra-cultura ocorrido no período pós-franquista, entre os anos de 1977 e 1983. Foi um movimento muito intenso da cultura *undergound* espanhola que buscava uma mudança política, cultural e ideológica. Para Almodóvar, segundo Polimeni (2004), a Movida não foi um movimento ideológico, mas uma explosão de libertação dos anos em que Franco esteve no governo. Neste período já não se temia a polícia. Os jovens e também os não tão jovens

No tocante aos figurinos dos seus personagens, Almodóvar os produziu, em alguns de seus filmes, em parceria com estilistas famosos, como Jean Paul Gaultier, em Kika. São célebres os figurinos criados para a personagem da atriz Victoria Abril, Andréa Cara Cortada, apresentadora de um *reality show* chamado O pior do dia. A mesma parceria foi mantida em Má educação e em A pele que habito.

Almodóvar enfatiza que os figurinos devem ser como uma espécie de uniforme, que agrega à personagem algo mítico, tornando-as mais abstratas, mais universais.

> Assim, o fato de Victoria Abril só vestir Chanel em "De salto alto", além de ser coerente com sua personagem de apresentadora de telejornais, é um modo de lhe dar uma espécie de uniforme – como no caso de Marisa Paredes, que no mesmo filme sempre veste Armani. Para mim estes uniformes expressam um sentimento que tem algo a ver com a tragédia grega. (ALMODÓVAR apud STRAUSS 2008, p. 57 e 58).

Strauss (2008) explica que o cineasta além de escrever e dirigir, muitas vezes atua, compõe músicas e cuida dos cenários e dos figurinos dos personagens. No filme Que fiz eu para merecer isto?, o cineasta compôs os figurinos das personagens com roupas de suas irmãs ou amigas delas.

> As roupas de Carmen Maura, que para mim têm grande importância, pertenciam às minhas irmãs ou a amigas de minhas irmãs, na casa de quem fui buscá-las. Era absolutamente necessário que as roupas de Carmen não fossem novas, que tivessem aquela feiura comum às roupas muito usadas. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 73).

Em relação às cores presentes nos cenários e figurinos, Almodóvar esclarece que elas constituem uma reação à austeridade presente na sua vida, pois enquanto a Espanha é muito barroca, o lugar onde nasceu – La Mancha – era marcado pela severidade. Nas suas palavras:

> Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda a vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre de minha mãe para me rebelar contra a austeridade obrigatória. Com o poder de lutar inerente à natureza humana, minha mãe concebeu um filho que teria força para enfrentar todo esse negrume. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 112 e 113).

---

decidiram gozar a vida, simplesmente em oposição às pessoas que nos anos 70 eram mais rebeldes e politizadas.

Quanto à preferência de cores, Almodóvar esclarece que seu gosto e aplicação dependem da época, mas uma cor que o define e está sempre em seus filmes é o vermelho.

> Na fase de “De salto alto”, estava obcecado com a combinação de cores: vermelho e azul. O vermelho está sempre presente nos meus filmes, não sei por quê. Mas é possível encontrar uma explicação. A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma cor especificamente humana, já que todos os seres humanos estão condenados à morte. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 113).

A função do figurino, nos filmes de Almodóvar, vai para além de informar o espectador sobre o gênero, idade, classe social, ambiente em que vive ou aspectos da personalidade dos personagens, pois sugere gostos e desejos dos mesmos. Gostos e desejos que servem à pulsão. Como dito anteriormente, os figurinos presentes nas imagens cinematográficas do filme *Volver*, serão aqui explorados na perspectiva de verificar como pode provocar efeitos racionais ou reflexivos, reativos ou, de modo especial, os emocionais, os pulsionais o que, de certo modo, materializa o inconsciente.

Outro aspecto que vale observar é a presença do *Kitsch* na composição de cenários e figurinos. Conforme explica Strauss (2008), para Almodóvar, o *Kitsch* nos seus filmes era utilizado para proteger o seu pudor. Segundo Polimeni (2004), a palavra kitsch tem origem na palavra alemã – *verkitschen* - que significa, falsificação. Assim, com tantos objetos falsos compondo as cenas, o falso – a ficção – se intensifica. Os personagens e o cineasta se escondem em meio a uma ambiência onde reina a falsidade. Ele se mostra, com o que pode ser tido como falso, ou seja, cabe ao *kitsch* negligenciar a realidade, enfatizar que nas telas há falsificação.

Para Amodóvar, conforme Strauss (2008, p. 34), o *Kitsch* contribuía para reforçar a sua intenção, pois o que lhe interessava no cinema era fazer dele “algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade”. Nos cenários, o *kitsch* está presente na mistura de imagens de santos e personagens de desenho animado, bibelôs, bichos de pelúcia, flores de plástico, eletrodomésticos antigos, móveis antigos pintados, móveis de piscina sob um tapete que imita grama em uma sala de estar, entre outros, como podemos observar nos recortes de cena que seguem, nas figuras numeradas de 3 a 7.

No filme *Volver, os* elementos *kitsch* estão na barraquinha forrada com toalha de plástico em que Raimunda e sua amiga servem *mojitos*, no momento da festa; bem como no ambiente com lustres em forma de ralador (Figura 3).

Figura 3 - A Barraca de *mojito* e o restaurante de Raimunda Figura

Fonte: Volver (2006).

Os azulejos decorados da casa de Raimunda, bem como o globo de cristal com floquinhos de neve, são também exemplos da decoração *kitsch* (Figura 4).

Figura 4 - Os azulejos decorados na casa da personagem Raimunda

Fonte: Volver (2006)

O quarto de Sole, assim como toda sua casa, possui diversos elementos *kitsch* (Figura 5). Além das bonecas, há imagens de santos e anjos compondo com outros itens de decoração e móveis antigos, que convivem com os aparatos do salão de beleza (Figura 6 e Figura 7).

Figura 5 - Os santos protegendo a personagem

Fonte: Volver (2006)

Figura 6 - A abundância do vermelho no cenário

Fonte: Volver (2006)

Figura 7 - Ambiente para usos diversos: sala e salão de beleza

Fonte: Volver (2006)

Para Moles (2001), o *kitsch* é mais uma direção do que um objetivo. Ele se "afasta" da arte na medida certa para que seja aceito por todos. Há algo de *kitsch* no fundo de cada um de nós. E diz que, se o *kitsch* não é arte, ele é pelo menos o modo estético da vida cotidiana, que rejeita a transcendência e se estabelece na maioria, na média, na repartição mais provável. O *kitsch* é como a felicidade, serve para todos os dias.

Pelos recortes apresentados, podemos dizer que o Kitsch, nos cenários de Volver, contribuem para a construção de uma ambiência alegre, impregnada de alegria, feliz, o que ameniza o embate do dia a dia, as situações trágicas e perturbadores – pulsionais - que impregnam o cotidiano dos personagens.

Seguem aspectos do figurino enquanto um elemento que gera comunicação, ou seja, que opera como signo.

3.3 Sobre os figurinos

Segundo Maffesoli (2010), as roupas são máquinas de comunicar. Ao tratar do mundo das aparências, onde as imagens desempenham um papel vital, no contexto da pós-modernidade, Maffesoli (2010) enfatiza a importância de construirmos um olhar capaz de olhar para além das aparências, não um olhar que as perpassa, mas que nela permanece para assim dela extrair os sentidos com toda profundidade. O figurino, no caso, é uma modalidade de roupa, na qual cabem funções específicas, que vamos tentar explicitar.

Maffesoli (2010, p. 161) enfatiza que:

> Essa preocupação com a aparência – e talvez seja preciso entender o termo “preocupação” na sua acepção mais forte – manifesta na publicidade, no enfeite, na embalagem (que atinge seu paroxismo na sociedade japonesa, por exemplo), mais que uma simples superficialidade sem consequências, inscreve-se num vasto jogo simbólico, exprime um modo de tocar-se, de estar em relação com o outro, em suma de fazer sociedade.

O estilo de vida, para Maffesoli (2010), determina relações com o outro e é sempre apreendido pelo que se deixa exposto, pelo que se pode ver, pela aparência, como a roupa. O mesmo autor menciona que Umberto Eco, num texto sobre o “*blue jeans*”, trata com propriedade, humor e acuidade de análise, o estilo de uma época. Os costumes podem ser observados, analisados e compreendidos pelas roupas, se é que não são por ele determinados. Nesse sentido, são signos que comunicam modos de sentir, de agir e de pensar das pessoas.

O cuidado com o corpo, no que se refere à roupa, segundo Maffesoli (2010), está na origem do comércio, do artesanato, bem como da indústria. Vale ressaltar, ainda segundo o mesmo o autor, que o tecido foi uma modalidade de moeda de troca para o comércio tanto no Oriente como no Ocidente. No Japão, os quimonos das mulheres de Osaka, segundo os historiadores, como luxo ostentatório, traduziam a força dos artesãos e comerciantes locais, ou seja, corroboravam para o fortalecimento do corpo social a que pertenciam. No Brasil, por meio dos escritos de Gilberto Freire, Maffesoli (2010, p. 162) esclarece que os tecidos de seda “com que vão se vestir os novos senhores do Brasil, nos séculos XVII e XVIII, tem uma função simbólica nos dois sentidos: fortalece o corpo social dos proprietários, e impulsiona o comércio marítimo.” Com isso, pode-se afirmar que o luxo certamente não veio com as grifes, ou com a moda, tal como se constitui nos dias atuais.

> De fato, trata-se de uma suntuosidade que representa um ato de fundação. Despesa pura, supérflua, servindo de semente: ostentação que deseja provar às nações estabelecidas do velho mundo que o que está nascendo, desempenhando papel importante no presente, está seguro de um futuro promissor. Em todos os domínios, o luxo espalhafatoso do novo rico não tem outra função. (MAFFESOLI, 2010, p. 162).

As roupas são objetos/signos, objetos e signos ao mesmo tempo que, segundo Maffesoli (2010), são elementos de uma estrutura antropológica, que é a aparência, causa e efeito da atividade comunicacional. A roupa, ou mesmo a ausência dela, segundo Maffesoli (2010, p. 165-166), “são eminentemente artificiais,

e isso no sentido forte do termo: eles fazem relações sociais, inscrevem-se numa economia geral da sociedade, numa palavra, permitem comunicação".

Elas colocam em movimento o que Maffesoli (2010) denomina de mundo imaginal, enquanto um conjunto matricial que transcende e ordena as imagens e experiências mundanas, que pode se aplicar aos grandes mitos fundadores, às grandes obras da cultura e aos objetos cotidianos que constituem a cultura local.

> O mundo imaginal seria, de certo modo, a condição de possibilidade das imagens sociais: o que faz com que se qualifique dessa ou daquela maneira um conjunto de linhas, de curvas de formas mais ou menos arbitrárias, e que, contudo, é reconhecido como sendo uma cadeira, uma casa, uma montanha. Sem insistir na dimensão filosófica desse problema, pode-se assinalar que se trata de um reconhecimento social que funda sociedade. (MAFFESOLI, 2010, p. 130).

E ainda, enquanto invólucro, a roupa torna-se elemento motor da erótica social, lembrando que a sedução, segundo Maffesoli (2010), permite a construção de um ambiente profícuo às relações sociais, como uma força que as determina e não como expressão de possíveis narcisismos ou individualismos. Nesse sentido, pode-se enfatizar a preocupação do cineasta Almodóvar com o figurino que, como mencionamos anteriormente, compunha os figurinos com roupas de pessoas conhecidas e que eram representadas nos filmes, como suas irmãs e amigas das mesmas.

Quando a roupa veste a pele do ator em cena, atendendo sua necessidade dramática, recebe o nome de figurino ou traje de cena. A função do figurino, seja ele de teatro, novela, filme ou dança é, além de servir para cobrir o corpo como qualquer vestimenta, dar ao ator uma maior verossimilhança aos personagens que desenvolvem, estabelecendo uma união e uma relação com o corpo do ator de acordo com uma situação e uma condição. Os fatores básicos que influenciam na formação de um figurino são: sexo, época (período histórico), ambiente (cenário), idade, personalidade, status / poder social / econômico, clima, atividade profissional, horário do dia, entre outros.

O figurino, conforme Roubine (1996, p. 146), é uma modalidade de objeto cênico que "tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele". O figurino

deve “orientar a visão, a interpretação, enfim, a leitura do espectador”. (ROUBINE, 1996, p. 150).

Para tanto, deve-se estar atento a todos os elementos que compõem o cenário. Vejamos os sentidos que emergem em uma cena via análise, na perspectiva da semiótica peirceana, de um figurino da personagem Raimunda.

3.4 Análise semiótica de um dos figurinos de Raimunda

A representação visual (Figura 8) é um recorte da cena 45 (minutagem: 01:02:45 – 01:07:59), em que Irene e Sole estão no carro a caminho de uma festa. No recorte, Raimunda está cantando com a equipe de filmagem que está no restaurante. Nesse caso, o contexto em que esta representação visual está inserida – bem como esta analista – identifica a personagem Raimunda. Sendo assim, a representação visual – reprodução de recorte da cena do filme – tem como objeto a personagem Raimunda. Trata-se de um sinsigno – é um existente - que remete o intérprete à determinada personagem. Assim, na relação com o objeto do signo, trata-se de um índice. Nestes instantes, instaura-se a segundidade.

Figura 8 - Raimunda cantando...

Fonte: Volver (2006).

O olhar observacional predomina e força o intérprete a buscar pistas que – devidamente decodificadas – podem levá-lo a fazer conjeturas sobre a personagem

e, consequentemente, sobre o filme como um todo. Tais pistas remetem o intérprete ao fora-de-campo.

Vamos tomar como pistas, primeiramente as cores, para verificar que sentidos emergem do jogo construído com as cores azul, vermelha e roxa. Em seguida, vamos à textura e à padronagem dos tecidos das roupas de Raimunda e, por fim, tomamos as joias e a posição dos braços e das mãos como pistas, bem como o penteado. Ao decodificar tais pistas, o olhar generalizante toma a iniciativa.

Como esclarece Farina *et al.* (2011), uma composição pode ser equilibrada ou não dependendo do jogo de cores que atuam numa superfície. No caso da representação visual, a cor azul, de um lado, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000), quando aplicada a um objeto, suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. No caso, além de diminuir o impacto da padronagem xadrez – vermelha e branca – também diminui, de modo tímido, o embate das cores vermelha e roxa.

De outro, a cor azul, permite uma expansão local do plano, onde os seios da personagem transitam. Ele fica num cone de luz, onde os pontos finais do diâmetro do círculo está no pingente e no ponto final do decote da blusa xadrez (Figura 9). Os seios, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), estão associados, de um lado, à maternidade, à segurança, à suavidade; de outro, como estão vinculados à fecundidade, nesse caso, podem ser associados às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio.

Figura 9 - Detalhe do figurino - a cor azul aprofundando o decote

Fonte: Recorte da Figura 8.

A cor azul – junto ao decote delimitado por faixas vermelhas, o contorno do decote em “v” – amplia-o e abre o espaço dos seios, postos em evidência, ao alcance dos olhos do espectador. O seio pode ser visto como um objeto de pulsão, conforme as teorias freudianas.

Conforme Freud (2013), há dois grupos de pulsões primordiais: as pulsões do Eu, ou de autopreservação, e as pulsões sexuais. A pulsão envolve conceitos como pressão, meta, objeto de pulsão e também fonte de pulsão, sendo que a pressão de uma pulsão envolve um fator motor, a soma de forças, a medida de exigência de trabalho; a meta é sempre a satisfação que implica na suspensão do estado de estimulação junto à fonte pulsional e a fonte de pulsão é o processo somático em um órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é representado pela pulsão.

Cabe destacar que, segundo Freud (2013, p. 27):

> O objeto de uma pulsão é aquele junto ao qual, ou através, do qual a pulsão pode alcançar sua meta. E o que há de mais variável na pulsão, não estando originariamente a ela vinculado, sendo apenas a ela atribuído por sua capacidade de tornar possível a satisfação. Não é necessariamente um objeto material estranho ao sujeito, podendo ser até uma parte do próprio corpo.

Nesse caso, o seio é a parte do corpo, que é um objeto de pulsão sexual. A imagem via figurino – pode construir uma ambiência que, por colocar em cena um objeto pulsional -, leva o espectador novamente na fronteira segundidade/primeiridade. Corrobora com isso todo o cenário em que a personagem é apreendida pelo espectador. A mistura de texturas, cores – azul e roxa - e formas se prolongam pelo cenário – como uma extensão do figurino -, além de ser multiplicada pelos vidros/espelhos. A cena (Figura 8) é apreendida como um todo que parece ter um ponto que chama a atenção do espectador para os seios da personagem.

Vejamos as contribuições que vêm com as cores. Afetivamente, conforme Farina *et al*. (2011), a cor roxa pode ser associada ao mistério, à espiritualidade, enquanto o vermelho, em contraponto, pode ser associado à sexualidade, ao desejo. O vermelho é a cor de Eros, livre e triunfante, ou seja, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 945), “o vermelho vivo, diurno, solar, centrípeto, incita à ação; ele é imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude”; a cor roxa, por sua vez, traduz a temperança, ou seja, o domínio do desejo, a moderação, a medida. Assim, a personagem não vem coberta com a cor roxa, mas nela ou no figurino, essa cor brinca, joga com o vermelho.

Deste modo, tal jogo de cores pode sinalizar sinaliza para a busca pelo equilíbrio entre o espiritual e o carnal, o desejo e a emoção, as forças pulsionais e a espontaneidade. O gesto dado pela posição das mãos e dos braços, protege o corpo, pois como enfatiza Chevalier e Gheerbrant (2000), a mão posta sobre um objeto ou um território – no caso, parte do corpo – indica uma tomada de posse.

Com o equilíbrio reafirmado, ou tentando se reafirmar, passemos ao jogo de sentidos postos em circulação pela padronagem dos tecidos. O tecido roxo, com flores miúdas, amarelas e brancas, constrói uma ambiência de jovialidade, espontaneidade. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 437), “a flor identifica-se ao simbolismo da infância”, que pode ser traduzida por inocência, como o estado edênico, anterior ao pecado.

A padronagem xadrez – como um tabuleiro do jogo xadrez – alterna casas brancas e vermelhas, alterna, portanto, pureza e pecado, tranquilidade e efervescência, morte e vida, ou seja, conforme destaca Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 967), “é símbolo das conexões inumeráveis, das múltiplas relações de força”, que caracterizam o cenário da vida humana.

A joia que a personagem usa, uma corrente leve com um pingente de cruz e duas medalhas de santas, toma, nessa imagem, a forma de um coração, lembrando que o coração é a sede dos sentimentos, ameniza a força desse acessório enquanto símbolo de vaidade. Como destaca Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 522), reportando-se ao pensamento jungiano, a joia pode “representar as riquezas desconhecidas do inconsciente”. Ainda, tal joia pode representar um misto de religiosidade e sentimentos, aspectos que predominam nas mulheres de Volver. Isto porque, conforme enfatiza Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 523):

> [...] a joia não é apenas a pedra preciosa em seu estado natural: é a pedra trabalhada e montada, é a bora do joalheiro e do ourives, bem como da pessoa que a tiver encomendado ou escolhido. E é então que se realiza a aliança da alma, do conhecimento e da energia, e que a joia termina por simbolizar a pessoa que a usa e a sociedade que a aprecia. Toda a evolução pessoal e coletiva intervém, portanto, a cada época, na interpretação particular das joias.

Outra joia, os brincos em forma de circunferência, linha fina ou contorno de um círculo, de um lado, simboliza leveza e movimento, que ressalta o retorno. Lembramos que o retorno está no significado de Volver. No filme, há o retorno dos mortos e o retorno de acontecimentos fatídicos na vida da personagem Raimunda e da sua filha. De outro, os brincos, que remetem o intérprete à forma circular contribui para mostrar a busca por equilíbrio da personagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000), o círculo enquanto símbolo de proteção toma a forma de argolas, aros, braceletes, colares, coroas que assim não são apenas adornos, mas estabilizadores que mantém a coesão entre a alma e o corpo.

Os cabelos, por sua vez, presos mas emoldurando com leveza e volume a cabeça, diminuem a provocação sensual, ou escondem a sua disponibilidade, pois como destaca Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 155), como “a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou de reserva de uma mulher”.

> A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender a uma liberdade não somente de direito, mas de costumes. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 155).

Considerando-se que o objeto dinâmico do signo envolve toda a produção do cineasta Almodóvar e, de modo especial, o filme Volver, com as análises apresentadas, podemos destacar que a personagem Raimunda traduz ambiguidade – é uma mulher impetuosa, mas que se mostra timidamente. As suas roupas e os seus gestos mostram descontração, espontaneidade e também reforçam embates.

Trata-se de uma personagem que revela, no seu modo de se vestir – considerando-se acessórios e penteado – as consequências de uma vida que parece permanecer na seara da segundidade. No entanto, a ambiguidade, que vem à tona com a interpretação, propicia a geração de efeitos emocionais, bem como os objetos de pulsão – como os seios da personagem -, colocam o intérprete num nível de consciência que conjuga primeiridade e segundidade, seara profícua para a imagem-pulsão, retomando a taxonomia de Deleuze para as imagens cinematográficas.

Outro aspecto interessante é que os efeitos provocados pela imagem da intérprete, com foco no seu figurino, expande-se para o cenário como um todo, que é multiplicado pelo vidro/espelho. Uma ambiência calorosa, alegre, de pura felicidade impregna a cena como um todo.

Caso o intérprete não tenha conhecimento de que se trata de uma representação visual da personagem Raimunda do filme Volver de Almodóvar, enquanto signo, tal imagem pode preponderar como sinsigno indicial dicente, quer o intérprete identifique ou não a atriz. No entanto, isso não elimina as possibilidades interpretativas aventadas, pois os aspectos vinculados às cores, às formas, às roupas da personagem, aos acessórios e ao penteado utilizados compõem aspectos culturais compartilhados, ou seja, são regras, normas, convenções enraizadas na cultura local. Nem mesmo elimina as possibilidades do signo gerar interpretantes emocionais, com sentidos que são resgatados pela sensualidade que impregna a cena, pelos jogos qualitativos estabelecidos com as cores, as formas, as texturas, envolvendo partes do corpo da personagem.

Como todas essas possibilidades de interpretação – inventários de interpretantes ou efeitos do signo - contribui para classificarmos as imagens

cinematográficas deste filme, conforme os estudos de Deleuze (1983), é a questão que pretendemos tratar no capítulo três.

4 Análise dos figurinos e as possibilidades da predominância da imagem-pulsão

Neste capítulo, apresentamos as análises dos figurinos selecionados conforme constam no Quadro 1, da Introdução. Com elas, pretende-se alcançar o objetivo – principal - desta pesquisa, que é o de verificar a possibilidade de que as imagens-pulsão preponderam no filme Volver, bem como verificar como os figurinos da personagem Raimunda podem contribuir para tanto. Vamos apresentar análises de nove figurinos.

Os figurinos selecionados contemplam a personagem em suas atividades cotidianas – na sua casa com os familiares, na intimidade com o marido, com parentes em La Mancha, em cenas externas tanto em La Mancha como em Madrid e também no trabalho -, dando conta de abarcar os diferentes percursos da mesma.

4.1 Os sentidos postos em movimento com o Figurino 1

As imagens - Figura 10, Figura 11, Figura 12 e Figura 16 – mostram quatro recortes das cenas 2 e 7, em que a protagonista exibe o mesmo figurino (Figurino 1, como mostra o Quadro 1, da Introdução). Na análise que empreendemos não vamos nos ater à classificação dos signos – atribuir nomes – mas tentar explicitar como podem vir à tona os efeitos e, então, nomeá-los. Se elas aparecem é para contribuir na compreensão dos efeitos do figurino, enquanto signo, ou seja, para buscar os níveis de consciência que tendem a se atualizar, ou que categoria se atualiza com o movimento dos efeitos ou interpretantes possíveis. São três modos de olhar que permitem elencar tais efeitos do figurino enquanto signo.

Iniciamos com o olhar contemplativo, que coloca o intérprete sob as qualidades de sentimento geradas pelos aspectos qualitativos, como as cores, formas texturas e combinações e aqui também por objetos que podem se fazer pulsionais para o intérprete, com foco no figurino.

As cores violeta, marrom e verde, no círculo cromático, ocupam vértices de um triângulo. São cores contrastantes, mas o jogo que estabelecem causa sensação de harmonia. O dourado, salpicado entre essas cores, provoca sensação de alegria. Predominam linhas retas pretas e brancas, entrecruzando-se sobre o vermelho e linhas retas, compondo desenhos geométricos sobre a cor roxa. As linhas se

entretecem a ponto de provocar efeitos vinculados à força, à resistência. A cor preta, sob o roxo, mostrando-se discretamente, agrega à última maior robustez, densidade. As texturas são grossas o que pode provocar sensações que vinculam o intérprete a algo denso, robusto. A cor verde, com o vermelho e o branco, também aparece timidamente sobre a cor marrom. Esse jogo de cores e formas pode provocar efeitos vinculados à solidez, robustez, força.

Figura 10 - Raimunda nas cores roxa, vermelha, preta, marrom, verde...

Fonte: Volver (2006).

Figura 11 - O decote em destaque

Fonte: Detalhe para a Figura 10

Outro aspecto que pode gerar efeitos emocionais, pelo fato de atualizar níveis de consciência que deslizam entre a primeiridade e a segundidade, tal como os jogos de cores, formas e texturas, é a possibilidade de o espectador lançar o olhar para um objeto pulsional, no caso, o seio da personagem (observar Figura 10 e Figura 11). O decote profundo do *tricot*, na cor roxa, com contorno ondulado, é destacado por outro decote em “V”, profundo, desenhado pela camisa preta, que aparece entreaberta, sob o *tricot*. Os braços reforçam as linhas do decote e, consequentemente, conduzem o olhar do espectador. Aqui a cor preta tenta esconder, anular a potência dessa parte do corpo, no entanto, tal efeito é dirimido pelo entreaberto da camisa, que a desvela descuidadamente. Os múltiplos elementos do ambiente capturado na cena, bem como o ar descontraído dos personagens, permite que o olhar do intérprete seja capturado pelo jogo construído em torno do decote.

Figura 12 - O figurino em destaque na cena pela presença da cor verde...

Fonte: Volver

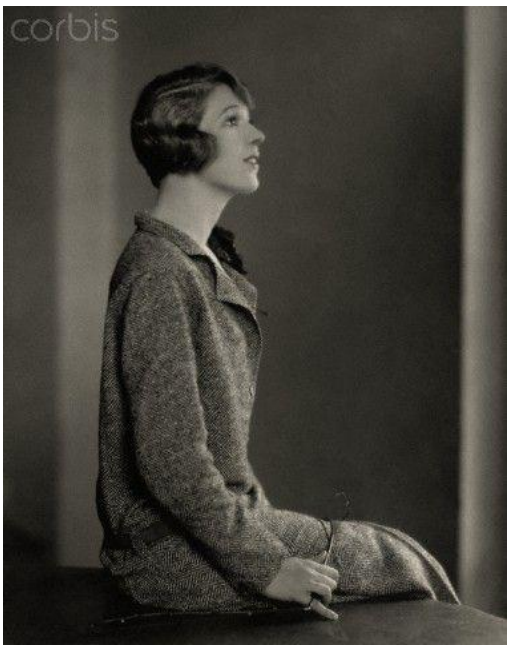
O mesmo não se dá em outras cenas. O espectador, pode agregar à personagem, além da sensualidade, certa serenidade, traduzida pelo verde – das plantas e da blusa de outra personagem que, em primeiro plano, expande o verde – que predominam no cenário (Figura 12). Convém destacar que, segundo Barros (2011), para Kandinsky, o verde absoluto, sendo formado pela junção do amarelo

(excêntrico) e azul (concêntrico) representa o ponto de equilíbrio, o repouso e é a mais calma de todas as cores, não possui temperatura. Em outro, feminilidade, candura, pela presença abundante das flores (Figura 16).

No entanto, o fato de ser algo existente, a imagem na tela (Figura 10, Figura 11), o que faz desse recorte um sinsigno, incita o intérprete a buscar pistas, dando a vez ao olhar observacional.

Nesse contexto privilegiamos os detalhes do figurino. A personagem Raimunda veste um lenço estampado, com as cores marrom, verde, vermelho e branco, uma saia reta de tweed e uma camisa preta por baixo de um cardigã violeta. Como acessório, a personagem usa uma corrente com pingentes, uma cruz e duas medalhas de santas. A saia lápis, em tweed, entretece linhas pretas e brancas, sobre o vermelho, mostrando um tom amarronzado, que aproxima-se de uma estampa em xadrez. O uso desse tecido popularizou-se em 1924, quando a atriz Ina Claire foi fotografada com um vestido de tweed marrom, criado por Chanel (Figura 13).

Figura 13 - Ina Claire usando um vestido de tweed



Fonte: Pinterest (2018a).

O tecido da saia também nos remete aos casaquetos criados por Coco Chanel, nos anos 1920, ainda presentes nos desfiles da marca. Chanel emprestou o

casaco de tweed do guarda roupa masculino, especificamente do seu namorado na época, o Duque de Westminster. Identificado por ela como um tecido confortável e de alta qualidade, resolveu contratar o tweed de uma fábrica escocesa e utilizá-lo em suas coleções.

A saia lápis e o cardigã nos remetem às mulheres dos filmes de Hitchcock com seus tailleurs impecáveis criados por Edith Head (Figura 14).

Figura 14 - Tippi Heden para o filme Pássaros, de Alfred Hitchcock

Fonte: Pinterest (2018b)

O cardigã, uma peça discreta, tem sua origem no vestuário militar. Segundo O'Hara (1999), era uma peça usada pelo Exército britânico, no século XIX, assim denominado em homenagem ao conde de Cardigan. Tal peça passou pelo *sportswear*, no início do século XX e começou a fazer parte do guarda-roupa feminino com Chanel, nos anos de 1920 e 1930, popularizando-se nos anos de 1950, quando as mulheres usavam, acompanhado por saias retas, godês, plissadas, pregueadas ou franzidas. Com isso, a peça adquire um aspecto extremamente feminino.

O figurino e sua composição com o cabelo e a maquiagem, os olhos delineados, o corpo curvilíneo, com cintura marcada, bem como a postura da

personagem, pode remeter o intérprete à musa do cinema italiano, a atriz Sophia Loren (Figura 15), que emprestava aos seus personagens, uma sensualidade intrínseca e natural.

Figura 15 - Sophia Loren

Fonte: Pinterest (2018c).

Quando o intérprete busca as pistas, a imagem se faz um sinsigno indicial. Os efeitos que prevalecem são os de constatação. Passando do olhar contemplativo para o observacional, tão importantes para o intérprete/analista, uma vez que ele é substrato para o generalizante, vamos ao último.

Cabe ao intérprete, emergir na sua experiência colateral e explicitar os aspectos que são compartilhados culturalmente em relação aos aspectos qualitativos e referenciais mencionados. Que sentidos eles agregam ao figurino, à personagem Raimunda e ao filme, de modo geral. Nesse caso, a imagem é sinsigno, mas atua como réplica de um legissigno.

Iniciemos com as cores. A cor violeta do cardigã pode ser visto como sentimento de ambivalência. Segundo Heller (2017), em nenhuma outra cor encontramos qualidades tão opostas, pois essa cor é a união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade. Na Antiguidade, denominado púrpura, era a cor do poder, destinada somente aos governantes. Essa tonalidade era obtida com a extração do pigmento de um molusco encontrado em

regiões do Mediterrâneo. A cor púrpura obtida do caramujo era à prova de luz, não desbotava com facilidade, sendo assim, foi considerada a cor símbolo da eternidade. O roxo, na religião católica, é a cor de luto, penitência e tristeza, pois está vinculada ao sofrimento de Cristo; é com tecidos roxos que são cobertas as imagens sacras durante o período da quaresma e também os confessionários, possuem cortinas violeta.

De acordo com Heller (2017), uma pessoa vestida de violeta, não provoca efeitos vinculados ao recato, humildade ou penitência. Ela é uma cor extravagante, singular.

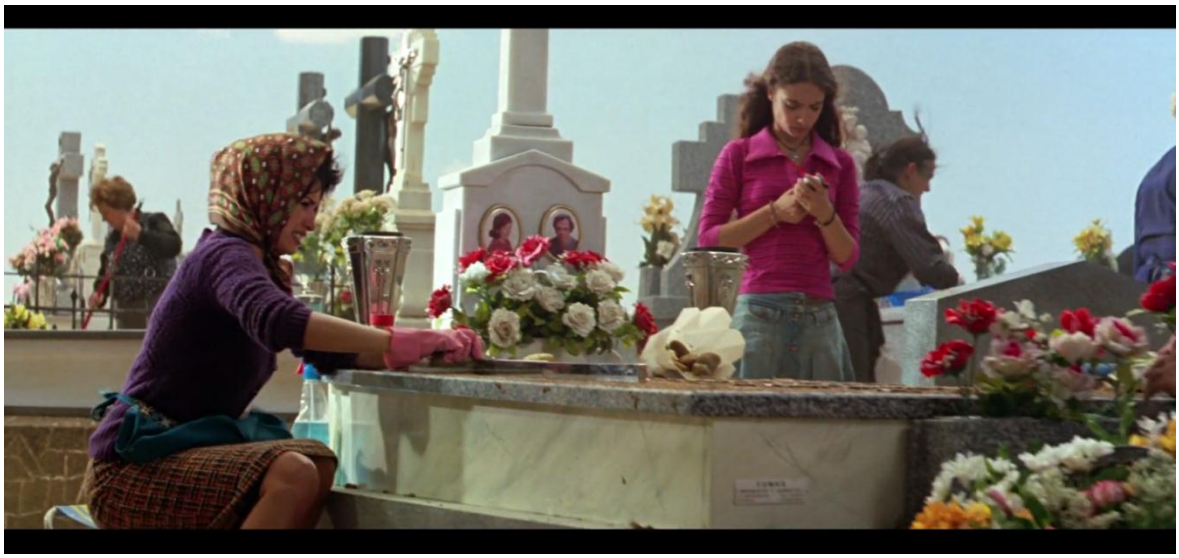
> Ninguém usa o violeta de forma impensada, como se usa o bege, o cinza ou o preto. Quem se veste de violeta quer chamar a atenção, distinguir-se da massa. Quem escolher o violeta sem verdadeiramente apreciá-lo dá a impressão de estar disfarçado, transmite a impressão de que a cor tem mais força do que a pessoa que a usa. Quem se veste de violeta tem que saber por que motivo o faz. (HELLER, 2017, p. 200).

Em relação à cor marrom, presente na saia e no lenço usados pela personagem, segundo Heller (2017), é uma cor considerada feia e vulgar, associada à preguiça e à imbecilidade. O marrom é também considerado cor do apodrecimento, da decomposição, do envelhecimento, do outono, da sujeira e do pó. No entanto, é muito bem aceita no vestuário, pois acredita-se, erroneamente, que sendo a mistura de todas as cores, combina com todas e é adequada a todas as ocasiões. Na Idade Média, a cor marrom era considerada a mais feia, pois era a cor das roupas dos pobres, camponeses, escravos, servos e mendigos. Os tecidos com essa cor eram os filados com linho e cânhamo crus e pardacentos. As roupas de cores luminosas eram símbolo de *status*, enquanto as não tingidas denotavam claramente uma condição inferior.

Assim como a cor violeta, o marrom também é composto de vermelho e azul, mas acrescido do amarelo, que produz assim uma cor sem caráter, sendo considerada a cor do antierotismo. A saia amarronzada, associada ao violeta do cardigã, pode ter sido utilizada como uma tentativa de repressão à sexualidade da personagem Raimunda, que apesar de ser naturalmente sensual e feminina, teve sua vida sexual extremamente conturbada. Mas, vale enfatizar que, as quatro cores presentes no figurino da personagem, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 277), “recapitulam o universo, simbolizando seus quatro elementos constitutivos: o branco, a terra; o verde, a água; o violeta, o ar; o vermelho, o fogo”. Esse jogo de

cores engendra algo primitivo, originário. O figurino traz isto à tona, pois como enfatiza Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 277), “os parâmetros litúrgicos e as vestes de cerimônia que comportam essas quatro cores simbolizam o conjunto dos elementos componentes do mundo e associam, desse modo, a totalidade do universo aos atos rituais”. Em uma das cenas, o figurino adequa-se ao ritual do povo da aldeia La Mancha (Figura 16).

Figura 16 - Raimunda e o ritual do povo da aldeia de La Mancha



Fonte: Volver (2006).

As mulheres da aldeia seguem o ritual da limpeza das sepulturas, que é feito por até três vezes na semana, por conta do vento que varre a poeira. Elas cuidam inclusive de seus próprios túmulos com muita alegria, como se estivessem desempenhando uma tarefa cotidiana como qualquer outra. O povoado de *La Mancha* vive em paz com seus mortos e as mulheres sentem-se realizadas na dor e no luto.

As texturas e estampas variadas potencializam a ambiguidade, pois podem incitar inúmeras sensações, pela rugosidade do tweed, luxuosidade e leveza da seda, bem como pela maciez e relevo do *tricot*, que por lembrar o gesto e o tempo de confecção, torna-se uma peça que agrega intimidade e calor à personagem. Os choques – a morte, o estupro, os embates do cotidiano, vividos pela personagem – aspectos da seara da segundidade, são amenizados, por força dos qualitativos. A primeiridade ameniza o embate, característico da segundidade. Conforme a

classificação das imagens cinematográficas empreendida por Deleuze, esse rompimento com o embate, contribui para que as imagens possam preponderar como imagens-pulsão.

Quanto às peças do vestuário, a saia cortada em linha reta, passou a ser usada a partir de 1940, quando do racionamento de tecido no período da Segunda Guerra. Também por influência da Guerra, as cores marrom, verde e bege passam a ser usadas na confecção da roupa do dia a dia. Nesse aspecto, as sensações vinculadas à austeridade firmam-se. O cardigã, contribui para reforçar a austeridade ou a tentativa de dirimir a sensualidade, pois como mencionamos a sua origem está vinculada ao exército. Com isso, por reforçar certa severidade e ao mesmo tempo remeter a uma personagem sensual do cinema, a personagem Raimunda potencializa certa ambiguidade.

O lenço, por sua vez, substituto ao véu, separa as coisas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 950), "véu significa – dependendo se é usado ou retirado – o conhecimento oculto ou revelado. Assim, na tradição cristã, tomar o véu significa separar-se do mundo, mas também separar o mundo da intimidade na qual entramos numa vida com Deus". Essa peça do vestuário pode insinuar um certo recato da personagem e, ao mesmo tempo, na cena em que ela aparece com o véu, ele protege do "maldito vento", responsável pela loucura dos habitantes e pelos múltiplos incêndios que devastam a região, sendo também o responsável – ao menos assim se acreditava – pela morte dos pais de Raimunda.

A cor preta presente na camisa da personagem, de acordo com as tradições latinas, pode nos remeter ao ritual de luto, a uma pulsão de morte elementar, mas a presença do decote e dos seios fartos de Raimunda pode se constituir como um objeto pulsional.

A cruz e duas medalhas de santas atam a personagem ao imaginário religioso que permeia o povoado em que nasceu. É um vestígio dessas crenças que com ela caminha. No entanto, os vínculos às peças criadas por Chanel, coloca-a como uma mulher emancipada, que como a estilista, livrou as mulheres do espartilho. Após o período pós-guerra e pela nova estética da moda proposta pela estilista, as mulheres passaram a não mais depender de ajuda para se vestir, adquirindo assim, uma imagem mais livre, prática e confortável.

O intérprete, identificando ou não todos os aspectos mencionados, por estar inserido nessa mesma cultura, certamente pode experienciar os sentidos

mencionados. Assim, a personagem, com o figurino analisado, neste recorte da cena, pode se fazer um legissigno indicial remático, caso seja interpretada como uma personagem de Almodóvar, uma mulher ambígua, por ser capaz de alcançar extremos, ir da vida à morte, do sensual ao casto, do tradicional ao arrojado, moderno, da mulher dedicada à família à mulher desejada, da religiosa à incrédula, o que contribui para que as imagens em que a personagem toma a cena predominem como imagem-pulsão, por gerar ambiguidade, tensão, ambiência propícia para que trazer à tona aspectos do mundo originário, como menciona Deleuze.

Retomamos agora a análise envolvendo o cenário (Figura 16). Identificamos que na imagem se encontram duas mulheres em destaque e outra em segundo plano; elas estão em um cemitério, e podemos identificar diversos túmulos. Reconhecemos também, outros elementos como, as pedras, o mármore, os crucifixos e as fotografias dos túmulos. As flores que trazem o colorido da cena, juntamente com as cores e as formas das roupas dessas duas mulheres; uma delas veste lenço na cabeça, avental e luvas. Percebemos também a presença dos produtos de limpeza e de um banco portátil. Identificamos também dois vasos na cena, um de plástico e outro de metal. Podemos também, constatar através da imagem que estava ventando no momento. Como se trata de constatação, nesse momento, o efeito da imagem passa a ser sinsigno indicial dicente.

Mas vejamos os aspectos culturais que impregnam tais objetos, o que pode provocar efeitos distintos no intérprete. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, (2000, p. 915), cada túmulo é uma réplica modesta dos montes sagrados, é reservatório da vida e (re)afirma a perenidade da vida. Valendo-se de Jung, Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 915), esclarecem que o túmulo é associado ao arquétipo feminino, é o “lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que se esboça; mas é também o abismo onde o ser é devorado pelas trevas passageiras fatais”.

Com isso, o local – La Mancha – apresenta-se marcado pela forte presença do feminino, como o lugar de nascimento e do crescimento, das metamorfoses, do enlace materno, dessa mãe que é ao mesmo tempo amorosa e “terrível”.

Na cena (Figura 16), percebemos a predominância das tonalidades de cinza, desde o céu azul acinzentado até os ladrilhos, as pedras e o mármore que cobre os

mausoléus. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 248), a cor cinza designaria na simbologia cristã, a ressurreição dos mortos, sendo assim, uma cor de luto aliviado. Os tons acinzentados podem provocar no intérprete sensações vinculadas à tristeza e à melancolia. Os autores ainda dizem que, segundo a genética das cores, o cinza é o primeiro a ser percebido pelo olho humano, assim como o recém-nascido só enxerga o cinza, o mesmo que aparece quando fechamos os olhos, o que contribui para destacar algum objeto pulsional que possa estar na cena.

Em meio a esse cenário cinza, aparecem as flores e as cores das roupas das personagens, agregando cor e, consequentemente, ritmo e movimento à cena, onde duas personagens de destacam, mãe e filha. Enquanto uma faz a limpeza do túmulo, a outra olha o celular.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), cada flor possui pelo menos um símbolo próprio, no entanto, de maneira geral, a flor é símbolo do amor e da harmonia; identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao paraíso. Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam as almas dos mortos.

Nesta cena, a personagem Raimunda tem um avental agregado ao seu figurino, que já analisamos. Tal peça de roupa, segundo O'Hara (1999), após o século XIX, deixou de possuir um caráter como peça de moda, e passou a ser usado somente nas casas, como peça doméstica. No entanto, Almodóvar, ao colocar Raimunda usando um avental, nos mostra que para as mulheres da região de La Mancha, esta peça faz parte do seu cotidiano, dentro e fora de casa. A cor azul do avental de Raimunda simboliza o princípio feminino, de acordo com a tradição antiga. O azul também representa o céu, representando o infinito, o eterno e o divino. Segundo Heller (2017), o azul como cor feminina teve sua importância fundamental na pintura antiga, por ser a cor da Virgem Maria, mãe de Jesus e da Igreja. No entanto, no cotidiano, a cor azul, pelo fato de amenizar as formas, o que a torna agradável aos olhos, se mostra adequada aos uniformes.

O azul também está presente no figurino de Paula, no *jeans*, apesar de ter sido criado como roupa de trabalho, pelo seu aspecto forte e durável. No entanto, desde os anos 1970, é símbolo da democratização da moda jovem e unissex.

> Em 1850, o bávaro Levi-Strauss inventou os *jeans* como traje de trabalho para os mineradores de ouro e os *cowboys*. Naturalmente, foram tingidos com índigo. Seu nome provém de *bleu de Genes* (azul de Gênova),

> chamados assim pelos marinheiros genoveses que importavam o índigo. *Bleu de Genes* se americanizou para *blue jeans.* (HELLER, 2017, p. 44).

Além do *blue jeans*, o figurino de Paula é composto por uma blusa cor-de-rosa, com gola polo. De acordo com O'Hara (1999), na virada do século XX, a gola polo era típica de camisa masculina branca, redonda e engomada. Gradativamente, o nome passou a descrever uma gola mole, alta e circular, virada para baixo em torno do pescoço. É frequentemente usada em malhas e roupas informais. O cor-de-rosa sugere, em linhas gerais, doçura e delicadeza, mas também é kitsch, quando representa o feminino.

> Vermelho e branco são opostos: a força contra a fraqueza, a atividade contra a passividade, o fogo contra o gelo. O rosa é o meio-termo ideal entre os extremos: um poder brando, uma energia não frenética, a mais agradável temperatura para o corpo. [...] O rosa é a cor da vida em sua juventude. (HELLER, 2017, p. 215).

Na cena, podemos perceber que a maioria das mulheres também está usando lenço na cabeça, por causa da ventania que constante e insistentemente assola La Mancha. O "maldito vento" - responsável pela loucura dos moradores do povoado e pelos múltiplos incêndios que devastavam a região -, foi também o causador da morte – ao menos assim se acreditava – dos pais de Raimunda. O vento na cena que segue, derruba um vaso que está sobre o túmulo, tamanha sua intensidade. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), o vaso simboliza o seio materno, o útero como reservatório da vida. O vento também pode ser visto aqui como um anúncio de transformação.

As pedras que se encontram dentro do vaso, também segundo Chevalier e Gheerbrant (2000), de acordo com a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, simboliza sabedoria. As cruzes presentes nos túmulos aparecem na cena, nos dando a impressão de estarem suspensas no ar. Isso agrega leveza à cena e incita o espectador à contemplação, o que pode contribuir para resgatar o mundo original, seara propícia para que a imagem se faça imagem-pulsão.

> A cruz tem, em consequência, uma função de síntese e de medida. Nela se juntam o céu e a terra... Nela se confundem o tempo e o espaço... Ela é o cordão umbilical, jamais cortado, do cosmo ligado ao centro original. De todos os símbolos, ela é o mais universal, o mais totalizante. Ela é o símbolo do intermediário, do mediador, daquele que é, por natureza, reunião permanente do universo e comunicação terra-céu, de cima para baixo e de baixo para cima. Ela é a grande via de comunicação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 309-310).

As análises trouxeram à tona a potencialidade das imagens para gerar efeitos atados, principalmente, à preponderância da imagem-pulsão, a que se instaura nas fronteiras da segundidade e da primeiridade que, no caso, podem ser construídas com a ambiguidade e tensão gerada pela composição do figurino da personagem Raimunda, como pelos objetos pulsionais presentes na cena, os seios da personagem – sempre em destaque –, por outros objetos com o mesmo formato, bem como por outros objetos que podem se fazer pulsionais.

Vejamos como a pulsão pode ser vista na perspectiva das teorias freudianas. Conforme Freud (2017), a pulsão é um mecanismo tensionador que, em alguma medida, faz a mediação entre aparelhos orgânicos de desejo e meios de satisfação parciais. Elas se dividem em pulsões sexuais e pulsões destrutivas, que estão associadas a Eros e Thanatos, respectivamente, personificação da vida e da morte, na mitologia grega.

Tal conceito apresentou-se, inicialmente, como um conceito-limite entre o psíquico e o somático; em seguida, como representante psíquico dos estímulos corporais e, por fim, como medida de exigência de trabalho imposta ao psíquico, ou seja, elas são forças que colocam o aparelho psíquico em movimento.

Elas são próprias da natureza humana, não existem sem a relação com a exterioridade e apresentam uma estrutura complexa, pois envolvem metas, metas periféricas, satisfações e satisfações periféricas. A pulsão é uma força constante que atua no interior do corpo. É impossível fugir dela, pois o sistema completo da pulsão encontra-se no interior de seu organismo psíquico.

No caso das imagens cinematográficas, podemos verificar como incitar tais pulsões via objetos pulsionais. A noção de objeto na obra de Freud, conforme Coelho Jr (2001), está ligada à noção de pulsão - neste caso os objetos são correlatos das pulsões, são objetos das pulsões, bem como à atração e ao par amor/ódio. Para Freud, o objeto da pulsão é todo objeto no qual ou através do qual a pulsão consegue atingir seu alvo. O objeto não é fixo, nem previamente determinado, é o que há de mais contingente no conjunto de elementos e processos presentes nos atos pulsionais.

O objeto pulsional não é necessariamente o seio da mãe, mas o seio de outra mulher, ou qualquer objeto com o mesmo formato, ou com um odor aproximado, ou ainda, qualquer objeto que o sujeito possa associar ao seio materno. O objeto se transforma, mas mesmo assim permite satisfação às pulsões. Os objetos pulsionais,

conforme Coelho Jr (2001), “tendem a ser objetos parciais, como por exemplo partes do corpo. Não precisam ser objetos reais presentes, podem ser objetos fantasiados, o importante é que sejam objetos que garantam a satisfação”. No texto Introdução ao narcisimo, segundo o mesmo autor, Freud enfatiza que, as escolhas objetais são de dois tipos: narcísico e anaclítico. A primeira envolve o que se é – a própria pessoa, o que se foi, o que se gostaria de ser e alguém que foi parte da própria pessoa, enquanto a do tipo anaclítico se dá a partir da mulher que alimenta e do homem que protege (o pai ou quem passe a ocupar o lugar do mesmo). As escolhas anaclíticas do objeto são a partir do modelo das primeiras relações objetais, em geral as relações com os pais.

Conforme Freud, as escolhas anaclíticas do objeto se estabelecem na relação presente nos primeiros momentos de vida, em que a satisfação sexual se apoiaria sobre objetos responsáveis pela conservação da vida, ou seja, principalmente sobre o seio materno, que é o primeiro objeto sexual. “Em um tempo em que o início da satisfação sexual ainda está vinculado ao recebimento de alimentos, a pulsão sexual encontra o objeto sexual fora do corpo da criança, na forma do seio materno"(FREUD, 1905/1972, p.125 apud COELHO JR, 2001).

Sendo assim, em concordância com Deleuze (1983), a presença do objeto pulsional não incita um afeto ou uma ação, ou seja, não é um afeto porque é uma impressão e não uma expressão; mas ela também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam um comportamento. As pulsões, como mencionamos anteriormente, são forças que remetem o espetador a mundos originários, com potencial para trazer à tona comportamentos estranhos, como os vinculados a taras e rituais.

Sendo assim, a contribuição do figurino, por exemplo, que coloca em evidência os seios da personagem, contribui para que as imagens preponderem como imagens-pulsão. Mas, outros possíveis interpretantes podem vir à tona em outras semioses, uma vez que ela poderá caminhar com outras experiências colaterais.

Vejamos, a seguir, o potencial de sentidos postos em movimento em cenas com o Figurino 2.

4.2 Os sentidos em movimento com o Figurino 2

A imagem (Figura 17) compõe a cena 11 (Quadro 1), onde os personagens Raimunda e seu marido Paco aparecem deitados na cama, prontos para dormir (minutagem: 00:15:02 – 00:16:21). Paco, deitado ao lado de Raimunda, aproxima-se mais e mesmo percebendo desinteresse, ignora, insistindo nas carícias.

Figura 17 - Paco e Raimunda

Fonte: Volver (2006)

A análise a seguir, assim como as outras que constam nesse capítulo, buscam explicitar os efeitos provocados pelos figurinos da personagem Raimunda, no espectador, que, de algum modo, permitam verificar se eles auxiliam na atualização de imagens-pulsão, que corresponde a verificar o quanto os níveis de consciência na fronteira primeiridade/segundidade podem aflorar.

As primeiras qualidades que o espectador pode perceber são as atualizadas na materialidade sígnica, como as cores, as formas, as texturas e os movimentos ou os jogos que tais aspectos constroem. Na cena, emergem, envolvendo partes dos corpos desnudos, as cores e os movimentos orgânicos formados pelo lençol e pelas coberturas do travesseiro, que incitam ao toque pela maciez e odor então sugeridos. O vermelho e o azul também podem construir um jogo entre sensações de excitação e tranquilidade. Mas o olhar do espectador pode voltar-se, novamente, para as linhas do colo da personagem. As linhas dos seios e o seu volume são realçados pelo jogo das cores preta e branca, bem como pelo sulco em que a corrente e os

pingentes descansam. Insistentemente, o mesmo objeto pulsional rouba a cena, provavelmente. Novamente, a seara da segundidade é amenizada por outros aspectos qualitativos e o embate pode vir como uma pulsão, que não é puro embate, como a segundidade pura.

Mas o olhar observacional insiste, persiste, o que leva o espectador a buscar indícios em outros elementos desse figurino. No que se refere ao figurino da personagem, identifica a parte superior de uma roupa íntima – possivelmente uma camisola-, estampada com *pois*. O colar dourado, provavelmente de ouro, carrega um pingente em forma de cruz e duas medalhas de santas. Com eles, passando para um olhar generalizante, vem a religiosidade da personagem.

> A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nessa imagem a história da salvação e a paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade. Ela é mais que uma figura de Jesus, ela se identifica com sua história humana, com a sua pessoa. [...] Acresce que a iconografia cristã se apoderou dela para exprimir o suplício do Messias, mas também sua presença. Onde está a cruz, aí está o crucificado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 310).

Neste aspecto, o corpo de Cristo se faz presença junto à personagem, a acompanha, o que gera embate diante de um colo desnudo e com um figurino que o coloca em evidência. Segundo O'hara (1999, p. 63), a camisola é uma peça de roupa íntima, introduzida no início do século XIX e inspirada numa camisa íntima ou num corpete sem mangas. Ela, originalmente, foi usada como uma peça protetora, posta entre o espartilho e o vestido e após o início do século XX, após muitas mulheres abandonarem os espartilhos, a camisola passou a ser usada diretamente sobre a pele.

> A princípio, era feita de algodão ou cambraia, havendo versos mais elegantes enfeitadas com renda. Cetim e seda foram muito usados durante a década de 30. A camisola tornou-se uma indumentária para dormir, semelhante a um vestido, confeccionada de fibras sintéticas e adornos. (O'HARA, 1999, p. 63).

Na personagem Raimunda, podemos perceber a camisola enfeitada com renda na cor preta. A renda é um tecido com padrão de orifícios e desenhos feitos tanto à mão quanto à máquina. Os dois tipos mais comuns são a renda de bilros e a renda de agulha. De acordo com O'Hara (1999, p. 230), acredita-se que a renda de bilros seja originária de Flandres e a de agulha, da Itália. Segundo a autora, "os

séculos XVIII e XIX, os centros de produção de renda de bilros eram Chantilly e Valenciennes, cada um com desenhos próprios. Alençon, Argentan e Veneza são centros associados à renda de agulha".

> Nos séculos XVII e XVIII, a renda já era usada em adornos de cabeça, babados, aventais e enfeites de vestidos. No início do século XIX, era muito empregada em vestidos; véus; vestidos de chás; casaquinhos; luvas; e adornos de guarda-sóis e regalos, bertas, fichus, lenços e xales também foram feitos de renda. Antes do século XIX, ela costumava ser produzida de fios de linho, mas o algodão tornou-se mais comum. A renda feita à máquina surgiu no final do século XVIII, embora não fosse patenteada até meados do século XIX. A popularidade da renda caiu do final do século XIX e início do século XX. Desde essa época, é raramente usada, exceto em *lingerie*. (O'HARA, 1999, p. 231).

A renda – reforça a sensualidade – pela transparência, que sugere as formas do corpo, que as desvela. A tecelagem, vinda à tona na imagem, pela presença da renda, pelo trabalho que envolve as mãos, o ato de criação, agrega calor à imagem, à personagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 872), o tecido, ou o tear, ou instrumentos de tecer, são símbolos de destino. Eles se prestam a designar o que rege ou intervém no destino das pessoas. Neste sentido, a presença desse tecido pode incitar o espectador a pressentir a linha do destino de Raimunda atrelada ao incesto.

Vejamos a questão da estampa com *pois* que se aproxima do kitsch, pois está fortemente vinculada à imagem da mulher, mas datada, da mulher dos anos de 1950/1960, que era representada pela rainha do lar, cuja feminilidade era exercida no lar, no cuidado com a família. Tais características correspondem à imagem do que Lipovetsky (2007) denomina de "segunda mulher", enquanto a primeira mulher é associada a uma imagem sensual, mística e, a terceira, seria a que está emergindo na contemporaneidade, aquela que busca autonomia. Vejamos o percurso dessa estampa.

A camisola mostra a padronagem[10] *pettit-pois*, polka dot, ou estampa de bolinhas, numa denominação mais coloquial. De acordo com O'hara (1999, p. 216), o poá é um "padrão de bolas espaçadas de maneira uniforme, estampado sobre algodão, linho, seda, *voile* e tecidos de fibra mista, muito usado para trajes de verão desde a segunda metade do século XX". De acordo com Ambrose e Harris (2012, p.

[10] De acordo com Ambrose e Harris (2012, p. 191), a padronagem corresponde ao "desenho decorativo com padrão repetido que pode ser impresso, costurado ou tecido em um pano. A popularidade de certas padronagens muitas vezes passa por tantas mudanças quanto as próprias roupas."

191), a estampa em poá corresponde ao “motivo que consiste de bolinhas, se tornou popular na Inglaterra no final do século XIX”.

O poá é uma estampa clássica, muito utilizada nos dias atuais, mas nos remetem imediatamente aos anos 1950, seja nas roupas das meninas que rodopiavam nas pistas de danças, nos calendários estampados com as *pin-ups* (Figura 18), ou nos clássicos filmes hollywoodianos e seus figurinos eternizados por estrelas como Marilyn Monroe e Audrey Hepburn (Figura 19 e Figura 20), ou por estilistas famosos, como Dior e Balenciaga (Figura 21 e Figura 22).

Figura 18 - *Pois* em *pin-ups*

Fonte: Pinterest (2018d).

Figura 19 - Marilyn Monroe, 1951

Fonte: Blackman (2012, p. 103).

Figura 20 - Audrey Hepburn

Fonte: Pinterest (2018e).

Figura 21 - A clássica estampa de bolinhas na moda (Dior - 1957)

Fonte: Seeling (2000, p. 263).

Figura 22 - A estampa de bolinhas na Moda (Balenciaga - 1960)

Fonte: Baudot (2000, p. 156).

Vejamos os sentidos postos em movimento pelas cores, resgatando os aspectos compartilhados culturalmente envolvendo-as. As cores cor-de-rosa, vermelho são consideradas análogas, ou seja, são formadas por duas cores que estão dispostas lado a lado no círculo cromático. A terceira cor, do lado oposto, é o azul. Elas estabelecem um contraste, o quente e o frio, o masculino e o feminino. Sobre a cor azul, Heller (2017, p. 27) esclarece:

> O azul é a mais fria dentre as cores. O fato de o azul ser percebido como frio baseia-se na experiência: nossa pele fica azul no frio – até nossos lábios ficam azuis; o gelo e a neve têm uma cintilação azulada. O azul tem um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio.

Acrescenta ainda, que por ser a "cor da distância, o azul é também a cor da fidelidade. A fidelidade tem a ver com a distância, pois ela é posta à prova somente quando surge a oportunidade para a infidelidade". (HELLER, 2017, p. 24). Diferentemente do que estamos acostumados a associar hoje em dia, o azul, na tradição antiga, simbolizava o princípio feminino. "O azul é plácido, passivo, introvertido" (Heller, 2017, p. 33).

Oposto ao azul, vermelho é a cor mais quente. O vermelho é ativo, forte e masculino. "O simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue." (HELLER, 2017, p. 53).

> O fogo e o sangue, em todas as culturas e em todos os tempos, tem um significado existencial. Da mesma forma, o simbolismo vigora no mundo inteiro, é conhecido de todos, pois todos, individualmente, já tiveram suas experiências envolvendo o significado do vermelho. (HELLER, 2017, p. 53).

Tal jogo de cores constrói uma ambiência de ambiguidade, de embate, que pode incitar as pulsões. Nessa ambiência estão em embate os pares ativo/passivo, quente/frio, ruidoso/silencioso, corpóreo/mental, masculino/feminino. Ela contribui para instaurar níveis de consciência que deslizam entre a segundidade e a primeiridade. As duas cores juntas na imagem contribuem para que exista uma imagem-pulsão em potencial.

> No acorde cromático vermelho-azul unem-se as forças do corpo e do espírito. Vermelho-azul-ouro é o acorde – do charme, do poder de atração – da coragem – da conquista, todas elas qualidades ideais resultantes da supremacia física e mental. (HELLER, 2017, p. 55).

De acordo com Heller (2017), azul e vermelho são cores psicologicamente opostas. Apesar de não formarem o par de cores complementares, azul e vermelho contrastam com ainda mais força entre si. “As cores psicológicas opostas são constituídas por pares de cores que, de acordo com nossas sensações e com nosso entendimento, dão a impressão de se oporem com máxima intensidade...”. (Heller, 2017, p.35).

Conforme Heller (2017, p. 214), o cor-de-rosa, sendo uma mistura de cor quente (vermelho) e uma cor fria (branco), simboliza as virtudes do meio-termo. Além disso, a autora também esclarece que a cor psicológica oposta do rosa é o preto; justamente a cor da estampa de bolinhas da camisola. Reforçando assim, a dualidade da imagem.

> Vermelho e branco são opostos: a força contra a fraqueza, a atividade contra a passividade, o fogo contra o gelo. O rosa é o meio-termo ideal entre os extremos: um poder brando, uma energia não frenética, a mais agradável temperatura para o corpo. (...). (HELLER, 2017, p. 215).

Fischer (2001, p. 37) declara que o cor-de-rosa “é o vermelho despido de sua raiva e erotismo, mas não de sua sensualidade. É uma cor aconchegante, romântica e feminina; é a cor das línguas, da carne, do bico dos seios”. Nesse sentido, a cor pode, em alguma medida, fazer as vezes, para algum intérprete, de um objeto pulsional.

Segundo Fischer (2001, p. 28 e 30), cada um de nós reage de maneira diferente às cores específicas, em partes baseadas em nosso ambiente, criação, cultura e constituição emocional, no entanto, algumas cores possuem associações universais. Com base nesse pressuposto é que trabalhamos aqui as significações obtidas através da pesquisa dos autores coletados.

Vale salientar que toda a cena analisada se passa sobre uma cama, o leito, que está associado à vida e à morte, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 543):

> Símbolo da regenerescência pelo sono e pelo amor; também é o lugar da morte. O leito do nascimento, o leito conjugal, o leito fúnebre são objeto de todos os cuidados e de uma espécie de veneração: centro sagrado dos mistérios da vida, da vida em seu estado fundamental, não em seus graus mais elevados.

O leito, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 543), na tradição cristã, não é somente um lugar para o repouso do corpo, mas designa também o corpo do

pecado restaurado pela graça e purificado. Isto reforça a ambiguidade em relação ao corpo da personagem, que pode se mostrar também como um corpo fortalecido pela virtude divina.

Neste sentido, o cenário pode se fazer pulsional, pela ambiguidade posta em movimento pela personagem, gerada pelos jogos de cores, formas e texturas analisados; bem como pelo contraste das cores que coloca em evidência a parte superior do corpo da personagem – o colo, os seios (não visíveis, mas que se insinuam) que, em alguma medida, podem se fazer objetos pulsionais. Portanto, o figurino analisado pode contribuir para que as imagens-pulsão se atualizem.

4.3 Os sentidos advindos dos figurinos numerados de 3 a 5, os uniformes

Os recortes – Figura 23, Figura 24 e Figura 26 - estão presentes na cena 12 (Quadro 1), onde a personagem Raimunda desempenha diversas atividades em seus inúmeros trabalhos, além de suas tarefas domésticas (minutagem: 00:16:22 – 00:16:53). Como o marido Paco está constantemente desempregado, Raimunda desempenha várias atividades para dar conta das despesas da casa.

Figura 23 – Raimunda trabalhando na cozinha de um restaurante

Fonte: Volver (2006)

Os figurinos – aqui representados pelos uniformes, – escondem as linhas do corpo, no entanto, os cabelos parcialmente presos e o pescoço visível tentam

sugerir certa sensualidade à personagem. Retomamos aqui que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000), os cabelos, parcialmente soltos, como no penteado da personagem, remetem a uma sensualidade comedida. O pescoço, por sua vez, conforme os mesmos autores é o elo entre o corpo e a alma, é sinal de vida e de beleza.

Figura 24– Raimunda trabalhando na lavanderia

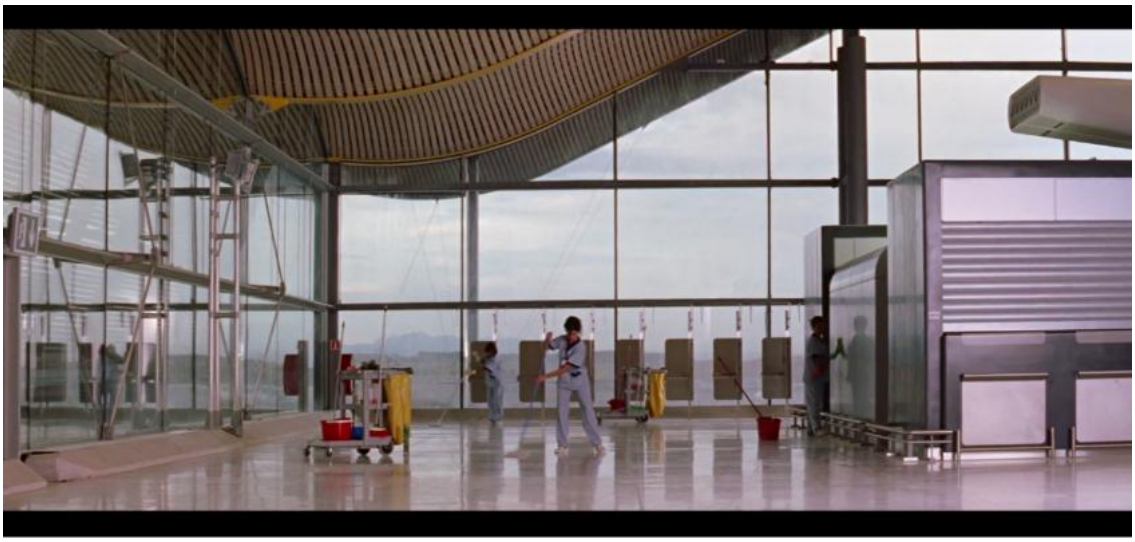
Fonte: Volver (2006)

São estas pequenas frestas que sugerem a personalidade então submersa pelos uniformes e sugada pela assepsia operada nos locais de trabalho e que ela também opera. Essa assepsia é realizada também no figurino da personagem, que aqui se faz pelos uniformes. Os figurinos analisados e os uniformes, que geram ambiguidade e distanciamento de aspectos individuais da personagem, respectivamente, levam o espectador a imaginar, por vezes, que ela almeja livrar-se dos seus fardos.

Nas imagens (Figura 23, Figura 24 e Figura 25), a cor branca pode ser associada afetivamente, conforme Farina *et al.* (2011), à ordem, à simplicidade, à limpeza; enquanto o cinza, ao tédio, à tristeza. Tal ambiência ampla e limpa é invadida por objetos metalizados, que podem contribuir para o resgate dos simbolismos dos metais, principalmente os que remetem à prata. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 608), os metais simbolizam energias cósmicas, são elementos do mundo subterrâneo, símbolos de energia e, nesse sentido, podem ser

associados à libido. Na perspectiva junguiana, o caráter subterrâneo, os aproximam dos desejos sexuais.

Figura 25– Raimunda trabalhando na limpeza do aeroporto



Fonte: Volver (2006).

Tal jogo de cores contribui, portanto, para gerar sensações vinculadas à limpeza, à pureza, à repressão de desejos sexuais. Mas, de encontro a estas possibilidades, vem a cena (Figura 26), na qual uma imensa máquina vermelha divide o plano, lado a lado, com a protagonista.

Figura 26– Raimunda num momento de descanso

Fonte: Volver (2006)

A cor vermelha atualizada numa região circular, pode ser associada à expansão de forças impulsivas, isto porque o círculo é símbolo de expansão e, o vermelho, é o princípio da vida, da força, do poder, é o Eros triunfante. Assim, esse enquadramento gera ambiguidade, tensão e pode colocar o espectador em dúvida, em relação à personalidade da personagem, pois ela é apanhada, pelo espectador, numa espécie de pausa, de distanciamento ou recolhimento. Seriam estes momentos, portanto, próximos àqueles em que a segundidade se ameniza e abre fendas para as conjeturas.

Retomando o uniforme, segundo Boucher (2012), o seu uso foi instituído a partir do século XVI, entre algumas unidades integrantes do exército imperial em Nuremberg. Em 1547, na Inglaterra e, em 1562, na Dinamarca. “Essa uniformidade na roupa constitui uma novidade, possivelmente motivada por razões de economia e agilidade no fornecimento. Esses primeiros uniformes eram feitos segundo o modelo do traje civil.” (BOUCHER, 2012, p. 211).

Desde então, conforme esclarece Ambrose e Harris (2012), o uniforme é um conjunto de roupas idênticas usadas por integrantes de um grupo. É adotado em escolas, empresas, lojas, clubes, organizações militares e outros grupos. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 949):

> A roupa – própria do homem, já que nenhum outro animal a usa – é um dos primeiros indícios de uma consciência de nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial do seu caráter influenciável (modas) e do seu desejo de influenciar. O uniforme, ou uma peça determinada do vestuário (capacete, boné, gravata etc.) indica a associação a um grupo, a atribuição de uma missão, um mérito...

Logo, como mencionamos anteriormente, o uniforme enquanto um figurino da personagem esconde certos aspectos da sua personalidade, opera um certo apagamento da sua sensualidade, ou de efeitos de partes do seu corpo exibidos como possíveis objetos pulsionais. E todo o seu entorno, nas cenas, a ambiência da cozinha, da lavanderia e de um saguão de aeroporto (Figura 23, Figura 24 e Figura 25), é exuberante, pela sua limpeza, pela assepsia operada então. Podemos dizer que essa esterilidade pode representar a limpeza inclusive do desejo, uma característica da pulsão.

O que reforça tal aspecto é também a similaridade do uniforme (Figura 23 e Figura 24), na parte superior, com uma camisa que, culturalmente, pode ser

traduzida como proteção e, enquanto uma segunda pele, traduz também, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 172), um “gesto de quem se dá a si mesmo, de quem partilha sua intimidade”. O corpo – feminino e sensual - se esconde/se mostra, bem como se protege com o uniforme.

No uniforme (Figura 26), o contorno em “V”, em azul marinho em contraste com o azul claro, sinaliza a existência de uma zona pulsional. A cor azul, nesse caso, traz à tona certa ambiguidade, pois ao mesmo tempo que sugere tranquilidade, também, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000), é uma cor indiferente, impávida e tem uma gravidade solene que evoca a ideia de morte. No caso, morte ou afastamento, ou o apagamento da personagem, em seus aspectos sensuais, da sua força, como se ela estivesse pedindo uma trégua à vida, o que é reforçado pela posição dos ombros, que parecem despencar...

Assim, ao buscarmos os simbolismos que podem ser resgatados pelos elementos que compõem o figurino ou as cenas, mesmo no caso dos uniformes, é possível enfatizar que há ambiências que reforçam e amenizam contrastes, propiciando o movimento da consciência do intérprete/espectador, para a geração de interpretantes reativos ou emocionais, que o colocam entre a primeiridade e a segundidade. Com isso, no transcorrer das cenas, a semiose envolvendo objetos pulsionais, pode ser favorecida.

4.4 O potencial do Figurino 6 e do Figurino 7

Para análise do Figurino 6, utilizamos três recortes, na sequência de 13 a 15 (minutagem: 00:16:54 – 00:22:12), conforme o Quadro 1, da Introdução. O figurino 7 é exibido por um recorte envolvendo as sequências 16 e 17 (minutagem: 00:22:13 – 00:26:20), do mesmo quadro. Vamos então às análises.

Iniciamos com o olhar contemplativo, que permite captar as qualidades vinculadas à cor, às formas, texturas e combinações desses aspectos. A representação visual (Figura 27 e Figura 28) mostra a personagem Raimunda na cena que antecede a descoberta da tragédia, envolvendo seu marido e sua filha, Paula. Em detalhes, o figurino (Figura 29).

Figura 27– O vermelho e as flores no Figurino...

Fonte: Volver (2006).

Figura 28– O vermelho e as flores no figurino...

Fonte: Volver (2006).

Compondo o figurino, as cores vermelha, cor-de-rosa e bege estão dispostas na mesma região do cromático. São cores que propiciam sensações de unidade e coerência. O dourado, salpicado entre essas cores, provoca sensação de alegria. Predominam linhas curvas, compondo a estampa floral da saia, onde a cor vermelha, rosa e bege vão de encontro às cores preta e branca. As linhas curvas da estampa da saia podem sugerir um movimento, uma ideia de instabilidade, sensualidade e flexibilidade, provocando efeitos associados à repetição, suavidade,

feminilidade e alegria. A trama do cardigã de tricô e a renda do top reforçam a feminilidade da personagem e podem contribuir para provocar sensações que vinculam o intérprete a algo leve e delicado. Esse jogo de cores e formas provocam efeitos vinculados à suavidade, leveza e delicadeza. Mas tal jogo parece surgir para o espectador como uma mancha avermelhada.

Figura 29– O figurino em detalhes...

Fonte: Detalhes referentes aos recortes – Figura 27 e Figura 28

Nas cenas (Figura 27 e 28), o vermelho dá o tom, atualizado nos automóveis, na blusa da filha, no símbolo do supermercado, na sacola branca com pequenas compras, feitas após a saída do trabalho, provavelmente. Compõe o figurino, a blusa com amplo decote, sob o cardigã, com renda nas bordas, no tom amarronzado, o

que realça os contornos dos seios, incitando o olhar do espectador, fazendo as vezes, portanto, novamente, de um objeto pulsional.

Mas, há outras pistas, outros aspectos referenciais, que podem ser captados no figurino via olhar observacional que, posteriormente podem ser associados a outros simbolismos, sob a força de um olhar generalizante. Isto porque, por se tratar de algo real, existente, uma representação visual, tal recorte do filme se faz um sinsigno, aquele em que os aspectos indiciais almejam permanecer, fazendo com que o intérprete não se demore na contemplação.

A personagem Raimunda veste uma saia florida (Figura 29) - da mesma estampa que compôs o cartaz de divulgação do filme, com cores vermelha, rosa, bege, branca e preta -, um top bege de alças com detalhes em renda sob um cardigã de tricô vermelho. Como acessório, a personagem usa uma corrente com pingentes, uma cruz e duas medalhas de santas.

A saia que compõe o figurino possui a modelagem lápis (Figura 30).

Figura 30- Reprodução da capa do Paris Match, de agosto de 1952

Fonte: Baudot (1999, p. 144).

Trata-se de uma saia reta, ajustada ao corpo, com uma fenda frontal e comprimento, geralmente, até metade, ou cobrindo os joelhos. Essa modelagem surgiu no final da década de 1940, como uma proposta do estilista Christian Dior,

que passou a ser usada também em virtude do racionamento de tecido, no período da Segunda Guerra. A saia lápis popularizou-se nos anos 1950, em especial no ambiente formal de trabalho, nas funções desempenhadas pelas mulheres. O estilista impõe a altura da saia, que deve distar 40 cm do chão.

A estampa floral e colorida da saia pode levar o intérprete a associá-la ao *Flower Power* (Figura 31), estilos criado a partir das concepções do movimento hippie, do final da década de 1960, que recusavam os valores da sociedade industrial e a moda produzida por essa indústria. Por se tratar de um floral graúdo, ele perde o caráter romântico e ingênuo, deixando de ser associado à imagem de uma mulher sensível, frágil e delicada. As flores presentes na estampa saltam aos olhos do observador. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), cada flor possui pelo menos um símbolo próprio, no entanto, de maneira geral, a flor é o símbolo do amor e da harmonia e identifica-se ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao paraíso. Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam as almas dos mortos.

Figura 31- Flower Power

Fonte: Seeling (2000, p. 346).

Outra peça usada pela personagem, a regata – blusa de alças finas e aderente ao corpo -, com a renda delineando o decote, remete à lingerie e coloca em evidência os fartos seios da personagem.

O cabelo nem solto, nem preso, que reforça a ambiguidade da personagem Raimunda, os olhos delineados, o corpo curvilíneo e a cintura bem marcada, bem como a postura da personagem, conduzem o intérprete a uma referência à musa do cinema italiano, a atriz Sophia Loren (Figura 32).

Figura 32- Sophia Loren do papel de vendedora de peixe no filme "Pão, amor e..." (1955).

Fonte: Positano News (2018).

Iniciemos com as cores. A cor vermelha está presente não somente no cardigã, como na bolsa, na estampa da saia, como também no figurino de Paula e nos objetos cênicos presentes.

De acordo com Heller (2017, p. 53), no princípio era o vermelho. Foi a primeira cor que o homem batizou, a mais antiga denominação cromática do mundo. Em muitas línguas, a palavra para “colorido” é a mesma que para a cor vermelha, assim como na palavra hispânica “colorado”.

Mas a vermelhidão toma as cenas (Figura 33).

Figura 33– Vermelhidão

Fonte: Volver (2006).

O vermelho escuro que aparece na cena representa o “noturno, a fêmea, o secreto, o mistério da vida”. “É a cor da alma, da libido, do coração”. “É um vermelho matriarcal, uterino”. O sangue é considerado, conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 800), “o veículo da vida e das paixões. Às vezes, visto como o princípio da geração”. “O fogo corresponde ao coração, quer simbolize as paixões (principalmente o amor e a cólera), quer simbolize o espírito ou o conhecimento intuitivo”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 440).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 944), “o vermelho é considerado o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho tem cor de fogo e de sangue, possuindo assim, a mesma ambivalência simbólica que eles”. Esses são dois elementos de extrema importância no filme; o fogo que provoca incêndios causando a morte e o sangue da morte que embriaga a tela (Figura 33).

> O vermelho está sempre presente nos meus filmes, não sei por quê. Mas é possível encontrar uma explicação. A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma cor especificamente humana, já que todos os seres humanos estão condenados à morte. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p.113).

O cor-de-rosa presente na estampa da saia, de acordo com a simbologia das cores, possui, em linhas gerais, um aspecto doce, delicado, de temperatura agradável, pois oriundo da mistura do vermelho com branco, possuem características opostas, como: “a força contra a fraqueza, a atividade contra a passividade, o fogo contra o gelo. O rosa é o meio-termo ideal entre os extremos: um poder brando, uma energia não frenética [...]”. (HELLER, 2017, p. 215).

Em relação à cor bege, presente no top, na estampa da saia, na alça da bolsa usados pela personagem, segundo Heller (2017), sendo um marrom claro, é uma cor considerada feia e vulgar, associado à preguiça e à imbecilidade. O bege é composto de vermelho e azul, mas acrescido do amarelo, produz uma cor sem caráter. Ela é a cor do antierotismo. Vale rever que esta cor envolve os seios de Raimunda (Figura 29). Deste modo, a ambiguidade é posta em movimento com o olhar do espectador que percorre uma parte do corpo que pode ser um objeto pulsional, mas que se encontra sob proteção, sob uma cor que tenta eliminar tal efeito.

As cenas escolhidas (13, 14 e 15 – minutagem: 00:16:54 – 00:22:12) são as que envolvem a morte de Paco (Antonio de La Torre), padrasto de Paula (Yohanda Cobo), filha de Raimunda (Penélope Cruz). A cena do assassinato não é filmada, mas podemos imaginá-la com o diálogo entre mãe e filha, descrito a seguir.

Pouco antes da aparição das personagens ao início da cena 13 (minutagem: 00:16:54 – 00:18:21), a tela já surge inteiramente vermelha, o que pode provocar efeitos vinculados à ação e associações ao sangue e ao fogo. Pode gerar inquietação, colocar o espectador em expectativa. Em seguida, Paula aparece no ponto de ônibus esperando a mãe chegar do trabalho. Ela está toda molhada. Raimunda desce de um ônibus – vermelho -, trajando um figurino que pode ser traduzido por uma mancha avermelhada. Ela vai ao encontro de sua filha Paula, que também está vestindo uma camisa vermelha e branca. Raimunda percebe que há algo de errado com Paula e pergunta o que aconteceu, por onde esteve e onde está o seu pai. Esta responde que ele está na cozinha.

Paula e Raimunda entram na casa (minutagem 00:18:22 – 00:20:27). Raimunda entra na cozinha, se desespera e grita com o que vê. Perguntando em seguida a Paula o que aconteceu:

Raimunda – O que aconteceu?

Paula – Eu estava na cozinha, de costas... E de repente papai ficou em cima de mim. Estava bêbado. Perguntei aos gritos o que estava fazendo, e ele me disse que não era meu pai. Empurrei e tirei-o de cima. Mas se levantou e voltou a me abraçar. Voltei a empurrá-lo. Desabotoou as calças. Ficou dizendo que aquilo não era ruim. E que ele não era meu pai. Abri a gaveta e peguei uma faca. E o ameacei. Mas só para assustá-lo. Me fez pouco caso. Disse que eu não seria capaz. E se jogou em cima de mim.

Paula e Raimunda se abraçam.

Paula – O que vai fazer, mamãe?

Raimunda – Não sei. Vá se trocar, vai pegar uma pneumonia. Paula! Lembre-se que fui eu quem o matou, e que você não viu nada porque estava na rua. É muito importante que lembre disso.

Raimunda entra na cozinha (minutagem: 00:20:28 – 00:22:12) e se depara com o corpo de Paco estendido no chão, rodeado por uma poça de sangue. Começa então a pegar os produtos para limpar. O papel toalha absorve todo o sangue do chão, tomando conta da tela e inebriando o espectador com a vermelhidão.

Raimunda recolhe de baixo do Paco a faca utilizada para seu assassinato e ambas se encaram por alguns segundos. Raimunda a leva até a pia a fim de lavá-la. Em seguida, Raimunda fecha a braguilha da calça de Paco e tenta remover seu corpo, quanto toca a campainha. O fato de Raimunda, como mãe de Paula, tomar para si o assassinato cometido pela filha, demonstra o cuidado, o que sua própria mãe não demonstrou quando ela foi molestada. Desse ato veio a sua filha Paula.

O incesto, presente na vida de Raimunda de forma intensa, é considerado um tabu, na perspectiva freudiana. Em “Totem e Tabu”, Freud fala sobre o horror ao incesto, que se manifesta em todos os povos, independentemente de suas regras sociais.

> [...] derivar as restrições sexuais exogâmicas de uma intenção legisladora em nada ajuda na compreensão do motivo que criou essas instituições. Donde provém, em última análise, o horror ao incesto, que tem de ser reconhecido como a raiz da exogamia? Para explicar o horror ao incesto, é evidentemente insatisfatório recorrer a uma aversão instintiva à relação sexual entre parentes consanguíneos, isto é, recorrer ao fato do horror ao incesto quando a experiência social demonstra que o incesto, apesar desse instinto, não é uma ocorrência rara mesmo em nossa sociedade atual, e quando a experiência histórica nos mostra casos em que o casamento incestuoso entre pessoas privilegiadas foi transformado em norma. (FREUD, 2016, p. 183 e 184).

O autor coloca o incesto como o mais grave dentre as proibições, denominadas de tabu. O tabu nasceria “naturalmente” de um desenvolvimento psíquico neurótico do ser humano, passando a ser reprimido pela sociedade. Para nós significa algo sagrado, impuro, misterioso e proibido.

> O tabu é uma proibição antiquíssima, imposta de fora (por uma autoridade) e dirigida aos desejos mais fortes do ser humano. O desejo de transgredi-lo persiste em seu inconsciente; as pessoas que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente em relação àquilo que ele atinge. A força mágica atribuída ao tabu se deriva da capacidade de tentar as pessoas; essa força se comporta como uma infecção, porque o exemplo é contagioso e porque o desejo proibido se desloca a outra coisa no inconsciente. O ato de expirar a violação do tabu por meio de uma renúncia demonstra que há uma renúncia na base da obediência ao tabu. (FREUD, 2013, p. 78).

Nesse sentido, o incesto por ser um tabu, ou seja, por tentar as pessoas, pelo seu mistério e por ser algo proibido, traz para as cenas momentos de embate, em que a segundidade prepondera – o ato em si do incesto sendo revivido - reforça o embate. No entanto, os inúmeros aspectos qualitativos que permeiam as cenas funcionam com fendas, momentos em que a consciência do intérprete se afasta do tabu, momento em que o olhar do intérprete desliza com o movimento da cor

vermelha – a tela vermelha, o figurino como uma mancha vermelha e o sangue espalhado – que significa morte, amenizam os embates e contribuem para reavivar as pulsões.

O vermelho posto em movimento traz para as cenas a batalha constante travada pelo ser humano, Eros e Thanatos, a pulsão de vida e de morte, pois o vermelho – vivo, ardoroso – é o lugar de Eros; enquanto o sangue – espalhado – é símbolo de morte – Thanatos.

As imagens analisadas, tanto pelo figurino da personagem como por outros elementos que compõem a cena, contribuem para que no filme preponderem imagens-pulsão.

As cenas mencionadas nos remetem às reflexões de Deleuze (1983, p. 163), sobre pulsão, como “um ato que arranca, dilacera, desarticula. A perversão não é, portanto, o seu desvio, mas sua derivação, isto é, sua expressão normal no meio derivado, É uma relação constante de predador e de presa”.

> Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, construir o grande campo de detritos, e se reunirem todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. (DELEUZE, 1983, p. 164).

As pulsões emergem das paixões, sentimentos, emoções e comportamentos reais que as pessoas vivenciam nesses meios. “Dir-se-ia que o mundo originário só aparece quando se carrega, engrossa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos” (DELEUZE,1983, p. 191), o que se dá nas cenas mencionadas.

Por outro lado, há outros objetos pulsionais que brotam nas cenas e ganham o fora de campo. Ao reavivar a memória do espectador – por lembrar cenas de filmes com atrizes que se tornaram símbolos de sensualidade, de beleza – tais imagens podem também resgatar objetos pulsionais, os do tipo narcísico, conforme a classificação freudiana mencionada, para tais objetos, que colocam o binômio amor/ódio em ação, que levam o espectador a pensar na pessoa que gostariam de ser, que são...

O mesmo objeto pulsional é posto em Raimunda, está sobre parte do Figurino 6, antes analisado, no momento em que vai atender à porta. De acordo com O’Hara (1999, p. 236), originalmente o roupão consistia em um “casaco largo, de mangas compridas, feito de tecidos luxuosos e usado dentro de casa. Geralmente é

abotoado ou fechado com zíper até a gola. Foi muito popular entre 1930 e o final da década de 1960". Na imagem temos um roupão em tecido atoalhado[11], mais comum nos dias atuais.

Figura 34- Raimunda veste o roupão para atender a porta

Fonte: Volver (2006).

A cor bege – como mencionamos anteriormente, na análise do Figurino 6, é tida como uma cor antierótica, logo, no figurino, ela pode gerar certa ambiguidade, uma vez que o seu ajuste ao corpo deixa parte do seio descoberto. No entanto, os cabelos, parcialmente soltos, bem como a posição dos braços, aconchegando os seios, contribuem para amenizar o efeito da cor. Assim, o objeto pulsional se insinua com este figurino.

4.5 O potencial de sentidos em torno do Figurino 9

A imagem a seguir (Figura 35) é um recorte das cenas numeradas de 19 a 21 (minutagem 00:29:40 – 00:33:42), (Quadro 1), onde encontramos o figurino 9. No recorte da cena 20 (Figura 35) (minutagem: 00:31:22 – 00:33:11), Raimunda vai às compras para preparar o almoço da equipe de filmagem que se encontrava na

[11] Esponja ou atoalhados são tecidos compostos por dois urdumes e uma trama. Como nos de gaze, um urdume serve de fundo e o outro, de efeito. Os dois urdumes são montados em diferentes cilindros e submetidos a trações distintas no momento de tecer. O fio de fundo, submetido a uma tensão maior, permanece portanto linear, enquanto o outro, submetido a uma tensão menor, produz na superfície correntinhas ou anéis que conferem ao tecido o aspecto característico de uma esponja. (Rubertelli, Manuela – Coleção Folha Moda: glossário, 2015).

cidade. No caminho encontra com vizinhas que também irão colaborar com os ingredientes.

Figura 35– Raimunda vai às compras

Fonte: Volver (2006).

O olhar contemplativo capta um tom acinzentado, marcado pela simetria e por uma textura desgastada, rústica. O espectador pode ser tomado por certa tristeza e quietude. A cor preta, compondo o cenário, agrega-lhe certa austeridade. Assim, há sensações vinculadas aos aspectos qualitativos, além das cores, formas e texturas, há pistas captadas pelo olhar observacional que, por força de um olhar generalizante, busca os simbolismos neles engendrados.

Vejamos outras pistas. O figurino compõem-se de uma saia justa e uma camisa, ambos na cor preta (Figura 36). A sandália, com amarração, deixa os pés descobertos (Figura 37), em cena em que Raimunda encontra os pertences de sua mãe na casa de Sole (cena 41 - minutagem 01:36:51 – 01:38:43).

Figura 36– O luto em destaque

Fonte: Detalhe da cena anterior (Figura 35).

Figura 37- Os pés descobertos

Fonte: Volver (2006).

O mesmo figurino – com os mesmos acessórios e cabelos soltos - em outro momento no cotidiano da personagem (Figura 38), na cena 36 (minutagem 00:54:12

– 00:55:11). Em de detalhe, o rosto da personagem e os cabelos soltos (Figura 38), presente na cena 39 (minutagem 00:55:30 – 00:55:39).

Figura 38– O luto no cotidiano da personagem

Fonte: Volver (2006).

Figura 39– Os cabelos soltos

Fonte: Volver (2006)

Vejamos os sentidos postos em movimento por estas pistas, as cores, os cabelos, os brincos, as sandálias...

A saia e a blusa, na cor preta, formam o todo que reveste o corpo, que se apresenta protegido, pela blusa – de mangas curtas – mas que lembra uma camisa que, como mencionamos, é o gesto de quem partilha intimidade. E ainda, por ter a parte superior aberta, desenhando um decote em “v”, que deixa parte do colo descoberto, por onde se insinuam os seios da personagem. O movimento das pernas, ao caminhar, também é sugerido pelo corte, pela fenda que a saia exibe, o que leva a aproximação da personagem ao espectador. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 710), “a perna é um símbolo de vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias”.

A personagem ao vestir luto vai ao encontro da tradição espanhola.

> Na simbologia cromática cristã, o preto é a tristeza pela morte terrena; [...] Por isso a cor dos trajes dos que estão enlutados é o preto; no entanto, a cor dos mortos é o branco, pois eles devem ressuscitar. A morte é frequentemente retratada pelo ceifador cruel, que se veste com um manto preto, caso tenha sido enviado dos infernos para buscar um pecador; mas que, caso tenha sido enviado por Deus, estará vestido de branco. (HELLER, 2017, p. 130).

Conforme Barros (2011), para Kandinsky, o preto é a ausência absoluta da resistência. E ainda, “o preto é como uma fogueira extinta, consumida, [...] imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo ressalva e mais nada afeta” (BARROS, 2011, p. 192). O simbolismo do preto está associado, para Barros (2011), à morte, ao silêncio, a um nada, sem possibilidades.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000), o preto é a cor do luto de maneira opressiva, pois representa o luto sem esperança, a perda definitiva, a queda sem retorno. “Cor da condenação, o preto torna-se também a cor da renúncia à vaidade deste mundo, daí os mantos pretos que constituem uma proclamação de fé no cristianismo [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 741).

A roupa preta sempre foi típica da corte espanhola e eles disseminaram o uso dessa cor por outros países da Europa.

> As cores desapareceram definitivamente quando a Espanha passou a ser potência mundial. Pois uma potência mundial dita a moda no mundo e, na corte espanhola, estabeleceu-se a soberania de uma só cor, que predominou por todo um século: o preto. Em 1480, a Inquisição se estabeleceu na Espanha. Teve início um século de religiosidade sombria. E preto era a cor que combinava ali. Era o tempo de Carlos I (1500-1558) e de seu filho Felipe II (1527-1598). Carlos I foi um soberano devotado; Felipe II, um fanático religioso. [...] A moda preta do reinado mundial da Espanha foi recatada como nenhuma outra, antes ou depois: os trajes cobriam até as orelhas – o requisito típico da moda espanhola era o rufo, um tipo de gola

> para adornar o pescoço, feito de linho plissado ou ondulado, em forma de cone. (HELLER, 2017, p. 137).

A vestimenta preta, representando o traje de luto se popularizou na segunda metade do século XIX. Por volta de 1850, se dá o início da alta costura e da Era Vitoriana, momento em que a rainha Vitória tornou-se viúva com a morte de seu marido, Príncipe Albert, em 1861. Ela passa a usar roupa preta até o último dia de sua vida. A partir desse momento, todas as mulheres viúvas passaram a trajar preto como sinal de luto.

A moda do luto começou a perder sua força no início do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, momento em que muitas pessoas morriam e consequentemente muitas outras, entravam em luto. Contribui para tanto, também, o fato de que a cor preta volta a ser introduzida na moda, agora não mais associada diretamente ao luto, durante a década de 1920, com o clássico tubinho preto de Chanel.

Após a morte de sua mãe, Gabrielle Chanel e sua irmã tornaram-se internas em um orfanato onde tinham que trabalhar para lá permanecer. Como não tinham posses, elas eram obrigadas a usar uniformes pretos cedidos pelo orfanato. As meninas mais abonadas que lá estavam para estudar e podiam usar outras roupas e até mesmo joias. Quando já ganhava notoriedade no mundo da moda, propôs o uso de adornos, correntes douradas e pérolas falsas, bem como o uso da cor preta por todas as mulheres, não só para as menos favorecidas economicamente. Em 1926, Chanel criou o “uniforme para as noites da nova mulher, que devia ser elegante e desportiva” (Figura 40).

Figura 40 – Modelo original do vestido preto criado por Chanel, “o Ford dos vestidos”.

Fonte: Seeling (2000, p. 116).

“Tratava-se de um vestido em crepe-da-chica preto, que a edição americana da *Vogue*, por causa da sua funcionalidade democrática, definiu como ‘o *Ford* da moda’.” (SEELING, 2000, p. 103). O famoso “pretinho” da Chanel ficou tão conhecido que se tornou um clássico na moda feminina.

Na cena (Figura 35), o figurino aparece em meio à cor cinza, o que contribui para que o espectador associe o figurino aos simbolismos da morte. Conforme Heller (2017), o cinza é a cor do tédio, do antiquado e da crueldade. Ele é composto das cores branca e preta, mas seu efeito não corresponde a nenhuma das duas. “Branco-cinza-preto é o espectro das cores acromáticas; branco é o começo, preto é o fim”. (HELLER, 2017, p. 129).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 247), “a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida”. A cor cinza, nesta cena, pode ser associada a essa mesma simbologia, já que a personagem está de luto.

As imagens a seguir nos ajudam a constatar que, mesmo com a roupa preta, tido como traje de luto, o figurino de Raimunda apresenta elementos, que o subvertem, ao fazer a vez de objeto pulsional (Figura 38). Outros detalhes do figurino estão dados nas Figuras 37 e 39. O traje preto adere ao corpo, cabelos soltos, e brincos, a saia possui uma fenda e as sandálias, com amarrações, deixam os pés à mostra.

A cor preta, embora seja a cor do luto no Ocidente, no Oriente é símbolo de fecundidade.

> [...] tanto no Egito, quanto na África do Norte: a cor da terra fértil e das nuvens inchadas de chuva. [...] As grandes Deusas da Fertilidade, essas velhas deusas-mães, são com frequência pretas [...]. Este preto reveste o ventre do mundo, onde, na grande escuridão geradora, opera o vermelho do fogo e do sangue, símbolo da força vital. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 741).

Em certa medida, isso pode gerar ambiguidade, tensão, o que contribui para a construção de uma seara propícia à secundidade.

Os brincos em formato de argola, além de seu formato circular e orgânico, pode ser um objeto pulsional, pelos simbolismos neles engendrados.

> Os brincos (*boucles d’oreille*) são usados, ao que parece, em todas as áreas culturais. São encontrados em Micenas, Atenas, Roma etc. Na África do Norte têm uma significação especial, de origem sexual. Jean Servier

> relata que “são mencionados numa lamentação em forma de ladainha, entre os bemi-snus...” cujo sentido literal é o seguinte: “que Deus regue os seus brincos!” O sentido obsceno subentendido é: “Ó Deus, rega os grandes lábios” (de sua vulva). Esse simbolismo sexual dos brincos está claramente expresso na região de Aurés (Argélia), onde as mulheres, da puberdade até a menopausa, usam brincos denominados *bularwah*, cujo significado literal é “portadores de almas”. [...]. Essa joia, ligada à fecundidade da mulher, termina por personificar a noiva da chuva. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p.433).

Assim, conforme completam os mesmos autores, a simbologia sexual dos brincos está em concordância com a palavra *boucle*, que pode ser traduzido por pequena boca. Completa os aspectos sensuais, os cabelos soltos, que como mencionamos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000), é sinal de entrega de uma mulher. “A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 155).

Em relação à sandália e aos pés parcialmente descobertos (Figura 37), podemos enfatizar que a primeira é elo entre o corpo pesado e vivo e a terra; enquanto o segundo, os pés, pela sua significação fálica, pode fazer a vez de um objeto pulsional. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 710):

> O pé, prolongando a perna, tem simbolismo complementar: a perna cria os lações sociais, o pé é deles o senhor e a chave. Por extensão a perna está para o corpo social como o pênis para o corpo humano: é o instrumento do parentesco uterino e das relações sociais, como o pênis é o instrumento da consanguinidade.

E ainda, para Jung e Freud, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 695), “o pé teria uma significação fálica e o calçado seria um símbolo feminino; cabe ao pé adaptar-se a ele. O pé seria o símbolo infantil do falo”.

Os prováveis objetos pulsionais agregam potencial aos figurinos nas cenas em que eles estão presentes, contribuindo para que as imagens cinematográficas prevaleçam como imagens-pulsão. Tanto nos aspectos qualitativos como nos aspectos que reportam o espectador a existentes, os aspectos referenciais, há simbolismos impregnados, o que podem contribuir para que eles desempenhem o papel de objetos pulsionais para o intérprete. Isto contribui, de modo geral, para instaurar um espaço em que aspectos do mundo originário, como menciona

Deleuze, possam aflorar em meio a um tecido qualitativo, em uma seara em que o embate da segundidade se ameniza, dando espaço para as imagens-pulsão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi guiada pela questão do potencial de sentidos dos figurinos da personagem Raimunda, no filme Volver, de Pedro Almodóvar, quanto à geração e à predominância de imagens-pulsão, considerando-se a taxonomia de imagens cinematográficas elaborada por Deleuze. Apresentamos análises dos figurinos – destacando os sentidos postos em movimento pelos aspectos qualitativos, referenciais e simbólicos que os mesmos carregam, isto depois de tratar da questão da roupa e do figurino como signos, na perspectiva da semiótica peirceana, bem como de explicitar o pensamento de Deleuze em relação às imagens cinematográficas, que constam, principalmente no livro A Imagem-movimento Cinema 1.

Com relação ao filme Volver de Pedro Almodóvar, constatamos pelo estado da arte, que ele compõe o *corpus* de muitas pesquisas, principalmente na área de Comunicação, no entanto, elas não contemplam análises de figurinos vinculadas à classificação das imagens cinematográficas propostas por Deleuze. Deste modo, consideramos que este é o diferencial desta pesquisa, pois a taxonomia de Deleuze nos ensina como pensar com imagens, ou seja, esclarece como se dá o nosso pensamento sob a ação das imagens, enquanto signos.

Os aspectos biográficos e relativos à produção fílmica de Pedro Almodóvar, bem como, em linhas gerais, as especificidades de figurinos de personagens dos seus filmes, em certa medida, compõem a experiência colateral do intérprete, no que se refere ao modo de fazer cinema de Almodóvar, o que contribui para tornar as análises mais consistentes.

Nas análises dos figurinos, destacamos que a roupa, sobre o corpo, constitui um conjunto que deve ser visto como signo, uma vez que o modo como ela revela/desvela o mesmo, gera novos sentidos. Não só os aspectos qualitativos, referenciais ou simbólicos atados às cores, às formas e às texturas, ou à combinação de tais aspectos, bem como o modo como é posta sobre o corpo, como o veste, faz dela um outro signo. Isto ocorre com os figurinos da personagem Raimunda. As análises permitiram extrair, separar, destacar cada um dos elementos do figurino e adentrar as diversas camadas de sentidos que carregavam. Com isso acreditamos ter ido além da descrição dos mesmos, construindo um percurso de

análise que permitiu afirmar o potencial de certos elementos do figurino para se tornarem objetos pulsionais.

Com as análises realizadas verificou-se que o filme Volver é permeado por imagens-pulsão e o figurino da personagem Raimunda contribui para instaurar uma ambiência vinculada ao mundo originário, como descrito por Deleuze e que, na perspectiva peirceana, é atualizado quando a primeiridade emerge na seara da segundidade, construindo assim um espaço propicio à atualização de imagens-pulsão.

Pode-se afirmar que o filme quando analisado, tendo como base a taxonomia deleuzeana, provoca efeitos emocionais, reativos e também incitam à reflexão, no entanto, as cenas analisadas, que se espalham pelo filme, mantêm o espectador na seara da segundidade degenerada, o que contribui para que as imagens prevaleçam como imagens-pulsão, colocando o espectador mum misto entre embate e sugestão, universo atado à emergência do mundo originário, das pulsões. Os figurinos da personagem Raimunda traduzem ambiguidade, apresentam objetos pulsionais ou fazem com que partes do corpo da personagem exerçam tal função por detalhes do figurino.

Consideramos que os objetivos foram alcançados e que dos resultados, deve-se enfatizar que a presença de objetos que podem se fazer pulsionais vinculados aos figurinos, de fato, foi fundamental para que as imagens cinematográficas analisadas preponderassem como imagem-pulsão.

Os aspectos apresentados referentes à produção do cineasta, em certa medida, compõem a experiência colateral de um intérprete particular – a pesquisadora, no caso -, o que levou ao inventário dos possíveis efeitos gerados pelas imagens enquanto signos e aqui explicitados. No entanto, independente da experiência colateral do intérprete, os efeitos gerados podem se manter, o que diferencia é o nível de inteligibilidade do intérprete para com a interpretação dos efeitos então provocados.

Em relação à análise fílmica, no que avança nossa pesquisa, pois ao ter Deleuze como fundamentação teórica, carregamos com ela, um novo olhar para as imagens cinematográficas. Elas são signos e na sua própria materialidade – independente de uma narrativa que possa delas advir – engendram sentidos, provocam efeitos vinculados à contemplação, à constatação e à reflexão. Um filme pode assim ser analisado para além de um tema, de um texto, de uma narrativa.

Assim, consideramos pertinente, na análise fílmica, ir ao encontro das ideias de Deleuze no que se refere à sua classificação das imagens cinematográficas. Elas podem orientar novas estratégias de análise fílmica. É importante averiguar o quanto os conceitos peirceanos podem contribuir para a compreensão dessa taxonomia e o quanto tais conceitos a impregnam, o que permitirá, sem dúvida, redimensionar a concepção de linguagem cinematográfica.

6 REFERÊNCIAS

AGUIAR, Monique Carneiro. **As mulheres de Almodóvar:** tradições e transgressões melodramáticas nas personagens de Volver**.** 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

AMBROSE, G.; HARRIS, P. **Dicionário ilustrado da moda**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2012.

AUMONT, Jacques. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo:** um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo, Editora Senac, 2011.

BAUDOT, François. **A moda do século**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999
.

BITTAR, Elisabeth Baptista. **A Moda está na Moda no Cinema.** A verossimilhança dos discursos nos filmes Prêt-à-porter e O Diabo Veste Prada. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Tuiutí, Curitiba, PR, 2011.

BITTAR, Elisabeth Baptista. **A Moda está na Moda no Cinema**. A verossimilhança dos discursos nos filmes Prêt-à-porter e O Diabo Veste Prada. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade Tuiutí, Curitiba/PR, 2011.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de Moda:** a história da indumentária e do estilo no século XX, dos grandes nomes da alta-costura ao prêt-à-porter. São Paulo, Publifolha, 2012.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Urdidura de Sigilos**. Ensaios sobre o cinema de Almodóvar. São Paulo: Annablume, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CLEMENTE, Mariana Braga. **Modas e Modos de consumo no Brasil do século XX:** revistas e a construção de aparências. 2015. 360 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

COELHO JR., Nelson Ernesto. **A noção de objeto na psicanálise freudiana.** *Ágora (Rio J.)* [online]. 2001, vol.4, n.2, pp.37-49.

COSTA, Rafael Wagner dos Santos. 2013. **A constituição semiótica da imagem-documento**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2013.

COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no Cinema Marginal:** Rogério Sganzerla. 2016.166 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda da Escola de Artes Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DELEUZE, Guilles. **A imagem-movimento** Cinema 1. São Paulo: Editora Brasilense S.A., 1983.

DELEUZE, Gillles. **A imagem-tempo** Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DORFLES, Grillo. **A moda da moda***.* São Paulo, Martins Fontes, 1998.

DRIGO, Maria O.; SOUZA, Luciana, C. P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.

DRIGO, Maria Ogécia. **Comunicação e cognição**: semiose na mente humana um processo organizativo. Porto Alegre; Sulina e EdUniso, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia. Imagem cinematográfica e pensamento: imagem-afeção na confluência das teorias de Peirce e Deleuze. **Revista Famecos**, vol. 25, n. 2, julho/ago. 2018. Disponível em: < http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27989>. Acesso em: 10 ago. 2018.

DRIGO, Maria Ogécia. Imagem cinematográfica e pensamento: a imagem-percepção na confluência de teorias de Deleuze e Peirce. **Revista E-Compós**, Brasília, vol. 19, n. 2, p. 1/18 maio/ago. 2016. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1264> Acesso em: 20 ago. 2018.

DUNKER, Chrintian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilla, **Cinema e Psicanálise**, volume 3. São Paulo: Nversos Editora, 2013

FARINA, Modesto *et al.* **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 6ª. ed. São Paulo: Blucher, 2011.

FISCHER-MIRKIN, Toby. **O código do vestir**: os significados ocultos da roupa feminina. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

FONTES, Ramon Victor Belmonte. **Infâncias, violências e sexualidade:** uma aventura autobiográfica com Pedro Almodóvar**.** 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura

e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciência, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

FRITZ, Adriana Barbosa. **Leo, Alícia, Amparo, Tália:** Imagens do feminino em Almodóvar. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação e Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Porto Alegre, L&PM Editores, 2016.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Porto Alegre, L&PM Editores, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 2012.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Trans/re/formulações sígnicas da imagem-sonho deleuziana no videoclipe *E.T.*, de Katy Perry. **Revista Intexto,** Porto Alegre, n. 37, p. 369-393, set/dez. 2016. Disponível em: < https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/67803/39621> Acesso em: 16 set. 2018.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

KWITKO, Ana Paula. **Estratégias Comunicacionais e Estéticas na Narrativa Cinematográfica de Pedro Almodóvar**: o papel do figurino no filme *Volver.* 2011. 182 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2011.

LAVER, James. **A roupa e a moda***:* uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

LIMA, Marília Xavier e ALVARENGA, Nilson Assunção. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. **Revista Esferas,** Brasília**,** ano 1, n. 1, p.27-36, julho/dez de 2012. Disponível em: < https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/2911> Acesso em: 20 ago. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira Mulher:** permanência e revolução do feminino. São Paulo, Cia da Letras, 2007.

LUCAS, Monica Cristina de Lucena. **O desfile como fenômeno midiático:** conexões Entre Arte, Moda e Comunicação. 2011. 118 f. Dissertação (Mestrado

Acadêmico em Comunicação E Semiótica) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

LUZ, Guilherme Gonçalves. SILVA, Alexandre Rocha. A imagem-pulsão: Deleuze entre Peirce e Freud. In: INTERCOM, XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2 a 5 de set. de 2014, Foz do Iguaçu. **Resumos...** Foz do Iguaçu, INTERCOM, 2014. Disponível em: < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2486-1.pdf> Acesso em: 12 jul. 2017.

LUZ, Guilherme Gonçalves. **A imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro**. 2015.171 f. Dissertação (Mestrado acadêmico em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MALVESTIO, Eliana Mantovani. **Um discurso sobre as atuais configurações familiares em filmes de Almodóvar**. 2013. 98 f. Dissertação (Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade do Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

MARQUES, Silvia Cristina Aguetoni. **O cinema da paixão.** Cultura espanhola na mídia. 2009. 113f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. A imagem-tempo nos filmes de arte. **Parágrafo**, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 09-22, nov. 2013. ISSN 2317-4919. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/122/242>. Acesso em: 1 jul. 2017.

MENEZES, Rita de Cássia Prado Burgos Liberal. **O cinema como referência para o designer de moda:** experiência Walter Rodrigues. 2014. 105 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-graduação Strictu Sensu em Design da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2014.

MOLES, Abrahan. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOURA, Leandro Aparecido de. **O melodrama de Almodóvar:** uma mise-en-scène do desejo. 2016. 102f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**, o figurino em cena. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

MUZY, Luana Silveira. **Chicas del Montón:** a Representação de Gênero no Cinema de Pedro Almodóvar**.** 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária**. São Paulo: SENAC, 2009.

NUNES, Maria Augusta Vilalba. **Alice nas cidades:** imagens, movimento tempo, intercessões. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda**. São Paulo: Cia da Letras, 1999.

PEREIRA, João Vitor Santana. **Psicanálise e Cinema:** sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015.

PEIRCE, Charles S.; HARSTSHONE, Charles; WEIS, Paul 1994a [1959]. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, Harvard University Press. [CD-ROM].

PINTEREST (2018a). Reprodução fotografia de Ina Clair. Disponível em: <https://www.pinterest.de/pin/533043305871241705/>. Acesso em: 15 mar. 2018.

PINTEREST (2018b). Reprodução de fotografia da atriz Tippi Hedren para o filme Pássaros de Alfred Hitchcock. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/443956475738288945/>. Acesso em: 10 fev. 2018.

PINTEREST (2018c). Reprodução de fotografia de Sophia Loren. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/362117626282398517/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PINTEREST (2018d). Reprodução de imagem de Pin-up. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/79101512203170584 2//>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PINTEREST (2018e). Reprodução de fotografia de Audrey Hepburn. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/248120260693556848/>. Acesso em: 13 nov. 2018.

POLIMENI, Carlos. ***Pedro Almodóvar y el kitsch español***. Madri: *Campo de Ideas*, 2004.

POSITANO NEWS. Reprodução de fotografia de Sophia Loren no papel de vendedora de peixe no filme "Pão, amor e ..." (1955) de Dino Risi. Disponível em: <http://www.positanonews.it/2015/12/pane-amore-e-compie-60-anni-il-film-della-loren-e-de-sica-fra-sorrento-e-vico-equense/169781/> Acesso em: 12 dez 2017.

PORTELA, Rosana Silva. **A micropolítica do desejo no cinema de Pedro Almodóvar:** análise da primeira fase da obra do cineasta espanhol. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-

graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Ana Lucilia. **Pedro Almodóvar e a feminilidade**. São Paulo: Escuta, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

SALES, Alessandro Carvalho. 3, 2, 1, 0. Deleuze com Peirce: considerações sobre o signo e o cinema. **Unimontes Científica.** Montes Claros, v.6, n.1, p. 111-124, jan./jun. 2004. Disponível em: < http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/index> Acesso em: 05 maio 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense,1983.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SANTOS, Priscila Tatiane dos. **Gêneros e figurinos no cinema de Hitchcock**. 2010. 75 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SEELING, Charlot. **Moda**: o século dos estilistas. Portugal: Könemann, 2000.

SILVA, Alexandre Rocha da; LEITES, Bruno Bueno Pinto; LUZ, Guilherme Gonçalves da. O estatuto da imagem-pulsão em Cronicamente Inviável e Amarelo Manga. **Fractal, Rev. Psicol.** Rio de Janeiro, v 26, n. spe, p. 629-644, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922014000500629&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 mar. 2018.

SILVA, Alexandre Rocha e COSTA, Rafael Wagner dos Santos. Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n.1, p. 169-187, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/152> Acesso em: 10 dez. 2017.

SIMMEL, George**. Filosofia da Moda**. Lisboa: Texto & grafia, 2014.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de Pesquisadores**: Traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

XIMENES, Maria Alice. La Celestina - O figurino que nasce do tripé da literatura de Fernando Rojas, Federico García Lorca e Pedro Almodóvar. 6 º Colóquio de Moda,

2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo, Colóquio de Moda. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de.../74057_La_Celestina.pdf> Acesso em: 10 dez. 2017.

Filmografia:

DE SALTO alto. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 20 de dez de 1991 (Brasil). 1 Dvd, 112 min, color. Drama. Legendas em português.

CARNE trêmula. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1997. 1 Dvd, 103 min, color. Drama, romance. Legendas em português.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 8 de out de 1999 (Brasil). 1 Dvd, 101 min, color. Drama. Legendas em português.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 31 de jan de 2003 (Brasil). 1 Dvd, 112 min, color. Drama. Legendas em português.

MÁ educação. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 17 de set de 2004 (Brasil). 1 Dvd, 105 min, color. Drama. Legendas em português.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar. Espanha, El Deseo, 10 março de 2006 (Mundial). 1 Dvd, 121 min, color. Comédia dramática. Legendas em português.