

---

## Imagem-Pulsão Em *Volver* De Pedro Almodóvar<sup>1</sup>

Carla Alessandra VICHI<sup>2</sup>

Maria Ogécia DRIGO<sup>3</sup>

Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP

### RESUMO

O objetivo deste artigo é explicitar como os figurinos de personagens femininos do filme *Volver*, de Pedro Almodovar, contribuem para a predominância de imagens-pulsão, uma modalidade de imagem cinematográfica, conforme classificação proposta por Deleuze. Para atingir o objetivo, apresentamos reflexões sobre imagem-pulsão, sobre a relação comunicação/moda e, por fim, a análise, na perspectiva da semiótica peirceana, de um dos figurinos do personagem Raimunda, por meio de recortes de cenas do filme. A relevância deste artigo está na ênfase dada ao figurino para a composição de imagens cinematográficas, que assim se mostram em relação estreita com o pensamento e em conformidade com a classificação deleuzeana.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; imagem-pulsão; moda/figurino; análise semiótica, Almodóvar/*Volver*.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta resultados de pesquisa que desenvolvemos no mestrado, sob o título Imagem cinematográfica na perspectiva deleuziana: o filme *Volver* de Almodóvar em cena. No filme selecionado, buscamos, à luz das teorias de Deleuze sobre imagens cinematográficas, que constam na obra Imagem-movimento Cinema 1 e que são postas no fluxo com as peirceanas, explicitar o tipo de imagem que predomina no filme *Volver*, bem como os efeitos possíveis no espectador, enfatizando o papel do figurino dos personagens femininos na composição de tais imagens.

Da literatura ao cinema, da sociologia à medicina, são inúmeras as pesquisas que envolvem a filmografia de Pedro Almodóvar. De modo geral, as pesquisas referentes às suas produções na área de comunicação e moda, tratam dos estudos acerca de representações do feminino, ou do papel do figurino em tais representações. Kwitko (2011) trata de estratégias comunicacionais e estéticas na narrativa de Almodóvar, a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – Uniso, Sorocaba/SP, e-mail: carlavichi@hotmail.com.

<sup>3</sup> Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Orientadora, e-mail: maria.ogecia@gmail.com.

---

partir da análise do figurino e das imagens melodramáticas no filme *Volver*. A análise se dá a partir da semiologia de 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).

O artigo vale-se de análise semiótica, mas na perspectiva peirceana, diferenciando-se assim da pesquisa anterior, bem como tenta explicitar como o figurino firma a predominância de imagens-pulsão, da classificação apresentada por Deleuze, que se vale também das teorias peirceanas, principalmente da fenomenologia.

Há também pesquisas sobre imagem-pulsão. Entre elas destacamos a de Silva e Luz (2014), que trata do conceito de imagem-pulsão, enfatizando que a ideia de pulsão seja atribuída às descobertas freudianas na psicanálise, ele era estudado em diferentes manifestações artísticas e filosóficas do século XIX, principalmente entre os escritores naturalistas. Mas, no século XIX, como uma urgência do tempo moderno, surge a semiótica ou lógica, que tendo Charles Sanders Peirce como seu grande expoente, foi o responsável pela aproximação da filosofia à ciência moderna, para quem a filosofia só poderia se manifestar de forma satisfatória através da lógica. A imagem-pulsão, conceito proposto por Deleuze, pode ser posto entre a lógica e a psicanálise, entre o consciente e o inconsciente, entre a razão e afeição, graças às ideias peirceanas.

Silva, Leites e Luz (2014) também aborda a imagem-afeição, retomando Freud para explicitar o conceito de pulsão e Herbert Marcuse, para pensar o engajamento das pulsões nas relações socioculturais. Segundo o autor, a imagem-pulsão é pouco explorada por Deleuze, em comparação as outras divisões e subdivisões da imagem-movimento, bem como menos explorada por pesquisadores que procuram pensar o cinema como imagem de pensamento. Nesse sentido, o nosso artigo pode contribuir para suprimir essa falta.

Sendo assim, a questão norteadora deste artigo é a seguinte: Como os figurinos do personagem Raimunda do filme *Volver*, de Almodóvar, contribuem para que preponderem no filme as imagens-pulsão? Com o objetivo de explicitar que aspectos do figurino do personagem Raimunda corroboram para a constituição de tais imagens, tratamos do conceito de imagem-pulsão, na perspectiva de Deleuze, apresentamos reflexões sobre as categorias da fenomenologia peirceana e também sobre a relação

---

comunicação/moda e, por fim, a análise semiótica de um dos figurinos do personagem mencionada.

*Volver*, filme realizado em 2005 e apresentado em 2006, no Festival de Cannes, quando recebeu o prêmio individual de melhor roteiro e prêmio coletivo de melhor interpretação. *Volver* (em espanhol) significa especificamente voltar a algum lugar, retornar, retroceder, remexer, revolver. Esse é o sentido desse filme de Almodóvar, que coloca em cena vários “volveres”, como a volta de uma mãe “além-túmulo” para a rotina da vida de suas duas filhas e sua neta.

Raimunda, o personagem principal, interpretada por Penélope Cruz, é uma mulher forte, determinada, jovem e bonita. Ela vive em Madri e é provedora da família, uma vez que seu marido é alcoólatra e desempregado. Raimunda carrega uma marca de seu passado, pois foi molestada por seu próprio pai aos 14 anos de idade, ficando grávida de Paula, sua filha e irmã, na história adolescente. Nunca perdoou sua mãe por, aparentemente, não ter dado conta do ocorrido. A mãe, Irene, interpretada por Carmem Maura, é uma mulher que foi morta, supostamente, em um incêndio, que devastou a casa, junto com seu marido. No entanto, ela não estava na casa quando do incêndio, e sim sua amiga e vizinha (mãe de Agustina). Irene descobriu que esta amiga estava tendo um caso com seu marido e acabou ateando fogo na casa. Após se fingir de morta, se aproveitando da quase cegueira e insanidade da irmã e da crença da população de *La Mancha*, a de que os mortos retornam para o mundo dos vivos, Irene passa a viver escondida na casa de sua irmã, de quem vai cuidar até os últimos dias de sua vida. Com a morte da irmã Paula, Irene se esconde no porta-malas do carro de sua filha Sole. Após o velório, segue com ela até Madri, onde passa a viver como sua ajudante de cabeleireira. Paula é a terceira geração de mulheres dessa família, adolescente e única filha de Raimunda, que também sofrerá uma tentativa de abuso, por parte de seu padrasto, que até então ela pensara ser seu pai. Para tentar se salvar do estupro, ela acaba matando o suposto pai com uma facada no peito. Diferentemente de sua mãe, quando Raimunda fica sabendo que Paco tentou estuprar a filha, foi capaz de assumir o crime cometido por Paula com o propósito de protegê-la.

Em Strauss (2008, p. 283) consta a seguinte declaração de Almodóvar:

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. [...]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.

Tais mulheres estão presentes em *Volver*. Embora esse filme componha o *corpus* de muitas pesquisas da área de Comunicação e Informação, como constatamos no estado da arte, em nenhuma delas encontramos análises de figurinos vinculadas à classificação das imagens cinematográficas apresentadas por Deleuze. Deste modo, consideramos que neste diferencial está a importância deste artigo, uma vez que 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.

Em seguida, tratamos, de modo breve, do conceito de imagem-pulsão.

## **A IMAGEM-PULSÃO**

Em Deleuze (2009), *Imagem-movimento Cinema 1*, encontramos um estudo sobre imagens cinematográficas que envolve ideias bergsonianas e peirceanas. Em concordância com Drigo (2006), enfatizamos que as categorias fenomenológicas propostas por Peirce sustentam o conceito de imagem-movimento e suas divisões. Valendo-se também de Deleuze (2013), podemos considerar que a imagem-movimento, que se dá na seara da segundidade, divide-se em: imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação, e estão associadas à primeiridade, segundidade e terceiridade, respectivamente. A imagem-ação refere-se a qualidades e poderes atualizados em estados de coisas e a imagem-pulsão é uma entre as suas três modalidades.

A imagem-pulsão conforme Deleuze (2009), tem suas raízes no mundo imaginário, 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, 2009, p. 191).

---

Como reconhecemos tal mundo originário? Deleuze (2009, p. 189) esclarece que uma casa, uma região ou mesmo um país são meios reais de atualização, geográficos e sociais. Mas dir-se-ia que, no todo ou em parte, comunicam de dentro com mundos originários”. A pulsão seria uma espécie de “energia que se apodera de pedaços no mundo originário” (DELEUZE, 2009, p. 190).

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-afeção impotente para o fazer sentir. (DELEUZE, 2009, p. 189).

Ao reportar-se às categorias fenomenológicas estabelecidas por Peirce, Deleuze esclarece que a imagem-pulsão seria uma espécie de afeto degenerado ou ação embrionária, algo entre as duas categorias, a primeiridade e a segundidade. Considerando-se que o afeto desenvolve-se em espaços quaisquer e a ação em meios determinados, então, os mundos originários e as pulsões elementares estariam entre as duas categorias. No entanto, dado que a primeiridade é monádica, um todo indivisível, então podemos dizer que a imagem-pulsão seria uma segundidade degenerada. A imagem-pulsão está entre o afeto e a ação, no pequeno intervalo entre “o idealismo da imagem-afeção” e o “realismo da imagem-ação”.

Segundo Deleuze (2009), 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 pulsões alimentares e sexuais, mas também complexos, como comportamentos perversos (canibalismo, sadismo, masoquismo, necrofilia ou perversão espiritual, como obsessão, 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.

Vejamos, a seguir, a fenomenologia peirceana, de modo breve, bem como alguns aspectos da semiótica ou lógica.

---

## **SOBRE A FENOMENOLOGIA PEIRCEANA**

Segundo Santaella (2012, p. 48), “entende-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa, seja ela interna ou visceral, quer pertença a um sonho ou ideia geral e abstrata da ciência.” 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 (2012, p. 45).

Conforme Drigo e Souza (2013), são três as categorias fenomenológicas: primeiridade, segundidade e terceiridade. Como 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 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.

Tendo as categorias como elemento norteador das suas definições e classificações de signos, a semiótica ou lógica, com seus conceitos gerais “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.” (SANTAELLA, 2016, p. 40). A análise semiótica, portanto, de acordo com Santaella (2016, p. 4), pode “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”.

Tal análise, tem as categorias como guia, requer três tipos de olhar: o contemplativo, que apreende os aspectos qualitativos; o observacional, que ata o signo a existentes e, o terceiro, o generalizante, capaz de explicitar regras, normas, leis compartilhados culturalmente e que estão engendrados nos aspectos qualitativos e referenciais mencionados.

---

Mas, para tanto, faz-se necessário compreender como os figurinos podem ser vistos como signos.

## COMUNICAÇÃO E MODA

Segundo Maffesoli (2005), o estilo de vida não é uma coisa inútil, pois ele configura a relação com a alteridade, desde a simples socialidade, que envolve a polidez dos gestos, o movimento dos rituais, as manifestações de civilidade, entre outras, até as relações que acoplam a memória coletiva, ou o imaginário social. A roupa é uma das maneiras de apreender o estilo de uma época, ou seja, são “máquinas de comunicar”.

Pode-se até pensar que, na massificação crescente das nossas sociedades, no caldo de cultura que isso comporta, à imagem do que se passa na efervescência das cidades antigas ou medievais, a roupa mais ou menos teatral assinalará, cada vez mais, o desejo de pertencer a um grupo ou a uma dada comunidade. Essa poderá ser a cabeleira multicolor do ‘índio metropolitano’: o adereço retro, a roupa remendada de nossas tribos urbanas. Em ambos os casos de um modo paradoxal, exibindo-se, é o desejo de perder-se num conjunto vasto que se exprime. (MAFFESOLI, 2005, p.182).

Mas o cuidado com o corpo, no que se refere ao vestuário, está na origem do comércio, do artesanato, bem como da indústria. Segundo o mesmo autor, os tecidos constituíram uma das primeiras moedas de troca em todos os lugares e Gilberto Freire, por exemplo, relatou os modos de vestir dos novos senhores do Brasil, nos séculos XVII e XVIII. O uso da seda, por esses senhores, tinha uma dupla função simbólica, pois tanto fortalecia o corpo social dos proprietários como impulsionava o comércio marítimo. Há também relação entre a roupa e o modo de viver, como se o hábito e o monge fossem um só. O vestuário e os costumes estão vinculados e nesse sentido a forma faz o corpo social.

Na mesma ordem de ideias, pode-se assinalar essa observação nos livros de roupas do século XVI. ‘A roupa tem a conotação de *habitus*, que supõe um trabalho sobre o corpo; seja a postura grave de um magistrado ou a reserva de uma virgem, a depilação ou a tatuagem de um índio... tudo isso pertence a roupa/hábito que nomeia o modo de ser de grupos estatutários, e não o livre-arbítrio de indivíduos’. Seria fácil mostrar que essa ligação da aparência e do corpo social não é mais o apanágio de grupos estatutários, mas o sinal de reconhecimento da multiplicidade desses grupos informais, constitutivos da sociedade pós-moderna. (MAFFESOLI, 2005, p.173)

O figurino, enquanto signo, pode contribuir para resgatar o imaginário de um povo, ou mesmo de uma região da Espanha, como é o caso de *La Mancha*, no filme que analisamos. Na perspectiva da semiótica peirceana, segue a análise de um dos figurinos do personagem Raimunda, para assim avaliarmos se os aspectos qualitativos, referenciais ou aspectos compartilhados culturalmente que o impregnam contribuem para que haja predominância – no filme como um todo – de imagens-pulsão.

### **O POTENCIAL DE SENTIDOS GERADO PELO FIGURINO DE RAIMUNDA**

Vamos olhar para a imagem (Fig. 1), um recorte de uma das cenas do filme. Na análise que empreendemos não vamos nos ater aos nomes – se eles aparecem é para contribuir na compreensão dos efeitos do figurino, enquanto signo - mas buscar os níveis de consciência que se tendem a se atualizar, ou ainda, que categoria fenomenológica permanece nesse movimento dos efeitos. São três modos de olhar que permitem elencar tais efeitos do figurino enquanto signo.

Figura 1 – Raimunda



Fonte: Reprodução de cena por *Print Screen* na tela do computador.

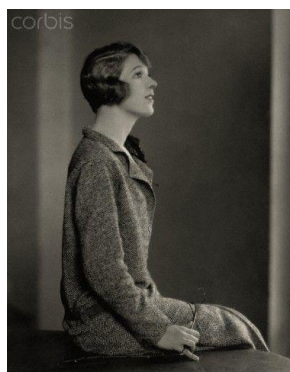
Iniciamos com o olhar contemplativo, que coloca o intérprete sob as qualidades de sentimento geradas pelos aspectos qualitativos, como as cores, formas texturas e combinações. As cores violeta, marrom e verde, no círculo cromático, ocupam vértices de um triângulo. São cores contrastantes, mas o jogo que estabelecem causa sensação de



harmonia. O dourado, salpicado entre essas cores, provoca sensação de alegria. Predomina linhas retas pretas e brancas entrecruzando-se sobre o vermelho e linhas retas, compondo desenhos geométricos sobre a cor roxa. As linhas se entrecruzam a ponto de provocar efeitos vinculados à força, à resistência. A cor preta, sob o roxo, mostrando-se discretamente, agrega a última maior robustez, densidade. As texturas são grossas, resistentes e contribuem para 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 provocam efeitos vinculados à solidez, robustez, força. No entanto, o fato de ser algo existente, a imagem na tela (Fig.1), o que faz desse corte um sinsigno, não permite que o intérprete se demore em contemplação. Os aspectos indiciais roubam logo a cena.

Assim, o olhar observacional permite a captura outras pistas. Nesse contexto privilegiamos os detalhes do figurino. O 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, que entrecruza linhas pretas e brancas, sobre o vermelho, mostrando um tom amarronzado, e 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 (Fig. 2).

Figura 2 – Ina Claire usando um vestido de tweed



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

O tecido da saia também nos remete aos casaquetes 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 (Fig. 3).

Figura 3 - Tippi Hedren para o filme Pássaros, de Alfred Hitchcock



Fonte: 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.

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 com 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, remete o intérprete à musa do cinema italiano, a atriz Sophia Loren (Fig. 4), que emprestava aos seus personagens, uma sensualidade intrínseca e natural.

Figura 4 – Sophia Loren



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

---

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 (Fig. 1), é sinsigno, mas atua réplica de um legissigno.

Iniciemos com as cores. A cor violeta do cardigã pode ser visto como sentimento de ambivalência. Segundo Heller (2017, p. 193), 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 obtido do caramujo é 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 a cor marrom, presente na saia e no lenço usados pela personagem, segundo Heller (2017), é uma cor considerada feia e vulgar, associado à preguiça e à imbecilidade. O marrom é também considerado a 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 (2008, 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 (2008, 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*. (Fig. 5). 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.

Figura 5 – Raimunda e o ritual do povo da aldeia de *La Mancha*



Fonte: Reprodução de cena do filme *Volver*, capturada com *PrintSrin* na tela do computador.

A multiplicidade de texturas e estampas potencializa a ambiguidade da personagem, pois elas incitam 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 lhe agrega calor, o que contribui também para que a imagem-pulsão se firme. Isto porque que os choques – a morte, o estupro, os embates do cotidiano, vividos pela personagem – aspectos da seara da segundidade, são amenizados, por força desses aspectos qualitativos. A primeiridade ameniza o embate, característico da segundidade.

Quanto às peças do vestuário, a saia cortada em linha reta, passou a ser muito 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 à 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 insinua 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 encaminhar o espectador a uma pulsão sexual, envolta de desejo e sensualidade do instinto primitivo.

A cruz e duas medalhas de santas atam o personagem ao imaginário religioso que permeia o povoado em que nasceu. É um vestígio dessas crenças que caminha com a personagem. No entanto, os vínculos às peças criadas por Chanel, coloca-a como uma

mulher emancipada, que como Chanel livrou as mulheres do espartilho. Após o período pós-guerra e através da 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 do intérprete, certamente pode experienciar os sentidos mencionados. Assim o personagem, com o figurino analisado, neste recorte da cena, pode se fazer um legissigno indicial remático, caso seja interpretada como um 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.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há algo de originário no figurino, algo que remete a certa primitividade, que fascina, arrebatava o intérprete. Assim, os efeitos que prevalecem podem ser os emocionais, vinculados a esse encantamento que, na perspectiva peirceana, coloca o intérprete na seara da segundidade, mas degenerada. Algo que vem como um embate e que se ameniza aos poucos com a força dos efeitos das qualidades de sentimento que se instauram, principalmente devido aos efeitos das cores e texturas, contribuindo, portanto, para que tais imagens – em que Raimunda toma a cena - preponderem como imagem-pulsão.

Com a análise podemos enfatizar que o potencial de sentidos engendrados pelo figurino do personagem Raimunda contribui para que as imagens em *Volver* prevaleçam como imagens-pulsão.

## REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**: Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DRIGO, M. O.; SOUZA, L. C. P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.
- DRIGO, M. O. Imagem cinematográfica **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016, 18 p.

GHEERBRANT, A.; GHEERBRANT, J. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.

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

KWITKO, A. P. **Estratégias Comunicacionais e Estéticas na Narrativa Cinematográfica de Pedro Almodóvar: o papel do figurino no filme *Volver***. Dissertação (Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade). Faculdade Cásper Líbero, 2011, 182 p.

LUZ, G. G.; SILVA, A. R. **A imagem-pulsão: Deleuze entre Peirce e Freud**. *Intercom*, 2014, 13 p. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2486-1.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2017.

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

MARQUES, S. C. A. **O cinema da paixão**. Cultura espanhola na mídia. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009, 113p.

\_\_\_\_\_. A imagem-tempo nos filmes de arte. **Parágrafo**, v.1, n 2, São Paulo, 2013, 16 p. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/122>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

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

POLIMENI, C. **Pedro Almodóvar y el kitsch español**. *Campo de Ideas*, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

SILVA, Alexandre Rocha; LEITES, Bruno B. P; DA LUZ, Guilherme G. O estatuto da imagem-pulsão em *Cronicamente Inviável* e *Amarelo Manga*. **Fractal: Revista de Psicologia**, v.26, Rio de Janeiro, 2014, 16 p. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v26nspe/1984-0292-fractal-26-spe-0629.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

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

XIMENES, M. A. **La Celestina** - O figurino que nasce do tripé da literatura de Fernando Rojas, Federico García Lorca e Pedro Almodóvar. 2010, 08 p. **Colóquio de Moda**. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/74057\\_La\\_Celestina.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/74057_La_Celestina.pdf)>

## Filmografia

*Volver* Direção: Pedro Almodóvar. Gênero: Drama. Espanha, 2006.