

## Imagem-pulsão em *Volter*: significados do figurino da personagem Raimunda

*The impulse image in Volter: meanings of the character Raimunda's costume*

*Imagen-pulsión en Volter: significados del figurín del personaje Raimunda*

**Carla Alessandra Vichi**

Mestra pela Universidade de Sorocaba (Uniso)  
carlavichi@hotmail.com

**Maria Ogécia Drigo**

Docente do PPG em Comunicação e Cultura e do PPG em Educação da Universidade de Sorocaba (Uniso)  
maria.ogecia@gmail.com

### Resumo

O objetivo deste artigo é contribuir para a compreensão do modo como uma imagem cinematográfica pode se constituir como imagem-pulsão. Para tanto, apresentamos reflexões sobre a imagem-pulsão, enquanto parte da taxonomia proposta por Deleuze, na obra *A imagem-movimento Cinema 1*, bem como analisamos cenas do filme *Volter* (Almodóvar, 2006), de Almodóvar, com foco no figurino da personagem Raimunda, valendo-se de estratégias advindas da semiótica peirceana. Das análises destacamos que o figurino sugere, apresenta ou representa objetos pulsionais, o que pode contribuir para a preponderância de imagens-pulsão no filme como um todo. A relevância deste artigo está na possibilidade de sugerir estratégias de análise fílmica para além das textuais, narratológicas ou psicológicas.

**Palavras-chave:** Imagem cinematográfica. Imagem-pulsão. Figurino.

### Abstract

The purpose of this paper is to contribute to the understanding of how a cinematographic image can be constituted as an impulse image. Therefore, we present reflections on the impulse image, as part of the taxonomy proposed by Deleuze in the book *Cinema 1: The Movement Image*, as well as analyze scenes from the film *Volter* (Almodóvar, 2006), focusing on the costumes of the character Raimunda, by using strategies from peircean semiotics. From the analysis, we highlight that the costume suggests, presents or represents impulse objects, which can contribute to the preponderance of impulse images in the film. The relevance of this article is in the possibility of suggesting strategies of film analysis beyond the textual, narratological or psychological ones.

**Key words:** Cinematographic image. Impulse image. Costume.

### Resumen

El propósito de este artículo es contribuir a la comprensión de cómo una imagen cinematográfica puede constituirse como imagen pulsión. Para ello, presentamos reflexiones

sobre la imagen pulsión, como parte de la taxonomía propuesta por Deleuze, en la obra *La imagen movimiento Estudios sobre el cine 1*, así como el análisis de escenas de la película *Volver* (Almodóvar, 2006), centrándose en el figurín del personaje Raimunda, utilizando estrategias de la semiótica peirceana. Del análisis destacamos que el vestuario sugiere, presenta o representa objetos pulsionales, lo que puede contribuir a la preponderancia de imágenes pulsionales en el conjunto de la película. La relevancia de este artículo radica en la posibilidad de sugerir estrategias de análisis fílmico, más allá de las textuales, de las narraciones o psicoanalítico.

**Palabras clave:** Imagen cinematográfica. Imagen movimiento. Figurín.

## 1 INTRODUÇÃO

Deleuze investigou a relação entre imagens cinematográficas e pensamento e ao realizar tal tarefa, em alguma medida, colocou suas ideias em movimento com as do lógico Charles Sanders Peirce. Neste artigo, retomamos parte deste percurso, ao envolver a taxonomia proposta pelo filósofo francês para as imagens cinematográficas e que constam em *A imagem-movimento Cinema 1*, mas com foco na imagem-pulsão, e inventariamos o potencial de significados gerados em cenas do filme *Volver* (Almodóvar, 2006), com foco no figurino da personagem Raimunda, utilizando estratégias construídas a partir da semiótica ou lógica peirceana, propostas por Santaella (2018) e que estão também aplicadas em Drigo e Souza (2020). Tais estratégias centram-se nos três fundamentos do signo: a qualidade, o fato de ser um existente e o caráter de leis, normas ou regras compartilhadas culturalmente. A aplicação de tais estratégias, pelo analista, requer três tipos de olhar: contemplativo, observacional e generalizante.

Ao primeiro olhar, o contemplativo, cabe a captura de aspectos qualitativos que, no caso, estão vinculados às cores, às formas, às linhas e às texturas, ou aos arranjos desses elementos; ao segundo, o observacional, compete a busca de pistas que levam o intérprete para existentes, para aspectos da realidade em que o objeto está inserido, e ao terceiro olhar, o generalizante, cabe a busca pelos aspectos de leis, regras ou normas compartilhados em uma cultura, que impregnam as qualidades e as pistas então coletadas.

O artigo tem como objetivo geral contribuir para a compreensão da constituição de imagens cinematográficas que podem prevalecer como imagem-pulsão, o que demanda os seguintes objetivos específicos: tratar da imagem-pulsão, na perspectiva deleuzeana; inventariar o potencial de significados gerados pelo figurino da personagem Raimunda, nas cenas selecionadas, bem como avaliar como tais imagens podem se constituir e preponderar

enquanto imagens-pulsão. Para tanto, apresentamos, aspectos do filme, reflexões sobre imagem-pulsão e, em seguida, as análises de cenas selecionadas.

## 2 DESENVOLVIMENTO

### 2.1 O filme *Volver*

Filmado no ano 2005, em La Mancha, *Volver* foi apresentado em 2006, no 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 à comunidade de cineastas. A palavra *volver* significa especificamente voltar a algum lugar, retornar, retroceder, remexer, revolver. No caso, o filme representou, para o cineasta, a volta à 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 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 (ALMODÓVAR *apud* STRAUS, 2008, p.283).

Em *Volver*, a personagem Raimunda, segundo Strauss (2008), é uma jovem mãe, dinâmica e sedutora, que vive em Madri, nos dias atuais. Ela faz uma série de trabalhos temporários para complementar o orçamento doméstico, pois o marido está desempregado. É uma mulher forte, perseverante, mas muito frágil emocionalmente e desde a infância mantém silêncio sobre um terrível segredo. Sole, sua irmã, é um pouco mais velha, tímida e medrosa, e se sustenta com o que ganha em um salão de cabeleireiro clandestino, depois de ter sido abandonada pelo marido. Desde então, Sole mora sozinha. Outra personagem é a tia Paula, que mora na aldeia de La Mancha, onde toda a família nasceu. Esta aldeia sofre os efeitos de um vento muito forte, que assola toda a região e provoca incêndios, sendo que um deles causou a morte dos pais de Sole e de Raimunda. Em um domingo de primavera, Sole comunica à Raimunda o falecimento da tia Paula. Mas ela não pode ir ao enterro, pois precisava cuidar da filha, uma vez que, ao voltar de um de seus trabalhos esporádicos, encontrou o marido morto na cozinha, com uma faca enfiada no peito. Sua filha confessou que o matou, mas explicou que foi um acidente que ocorreu quando, bêbado, o pai/padrasto tentou molestá-la.

Sole, a contragosto, vai sozinha à aldeia e entre as mulheres que vieram para dar-lhe os pêsames surge rumores 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 no porta-malas. Uma voz de mulher pede para abri-lo e deixá-la sair. Sole entra em pânico, mas ao abrir o porta-malas encontra o “fantasma” da mãe, agora de cabelos brancos, desgrenhados e a pele mais pálida. A partir deste dia passa a viver com a mãe, mas não revela o ocorrido à irmã. Raimunda, por sua vez, limita-se a dizer que Paco, seu marido, a deixou e que pressente que ele não voltará. Ela tenta livrar-se do cadáver do marido com a ajuda da irmã. Ambas empreendem uma fuga e sobrevivem a situações tensas, melodramáticas e cômicas, das quais se safam com audácia e mentiras deslavadas.

Além de ser um filme premiado, bem como relevante para o cineasta, ele também compõe o *corpus* de pesquisas da área de comunicação. Kwitko (2011) identifica estratégias comunicacionais e estéticas, a partir da análise dos figurinos e das imagens no filme *Volver*, valendo de estratégias de análise advindas da semiologia de Barthes. Há também inúmeras pesquisas envolvendo representações do feminino, como a de Fritz (2008), Muzy (2012) e Malvestio (2013), bem como outras que tratam de imagem-pulsão, como as de Luz (2015); Luz e Silva (2014); Silva, Leite e Luz (2014) e Pereira (2015).

Os filmes de Almodóvar, em geral, são permeados por desejos submersos, 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 que pode trazer à tona mundos originários, ou o mundo das pulsões.

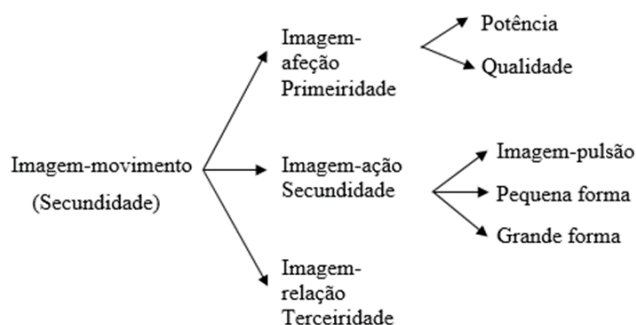
## 2.2 Imagem-pulsão

No capítulo *Do afeto à ação: a imagem-pulsão*, na obra *A imagem-movimento Cinema I*, Deleuze define imagem-pulsão e explica como ela se constitui. A imagem-pulsão está entre a imagem-afecção e a imagem-ação, como sugere o próprio título do capítulo. O filósofo esclarece que o domínio da imagem-ação corresponde às atualizações de qualidades e potências, em meios geográfica e historicamente determináveis. O realismo da imagem-ação faz com que esta permaneça na seara da secundidade, a categoria fenomenológica das

relações diádicas, que caracterizam os embates, a ação-reação, a alteridade. Mas, entre a primeiridade – seara das qualidades em si próprias e da potência – e a secundidade, “entre as duas, encontramos um par estranho: Mundos originários – Pulsões elementares” (DELEUZE, 2009, p. 189). Aqui, diferindo da classificação de Deleuze, alocamos a imagem pulsão como uma modalidade de imagem-ação, como uma secundidade degenerada que por acoplar a primeiridade tem seus efeitos de força bruta dirimidos.

Reverendo a taxonomia deleuzeana, conforme consta em Drigo (2020), notadamente quanto ao lugar da imagem-percepção e da imagem-pulsão, propomos a divisão da imagem-movimento em: imagem-afeção, imagem-ação e imagem-relação. Embora o filósofo trate a imagem-pulsão como aquela que está entre duas categorias – a primeiridade e a secundidade – consideramos que ela é uma das três modalidades de imagem-ação que, por sua vez, é uma das três modalidades de imagem-movimento<sup>1</sup>. Isto porque, os entremeios das categorias da fenomenologia peirceana, podem ser vistos nas degenerações. As categorias são estabelecidas, seguindo a lógica de relações monádicas, dádicas e triádicas, implicando que a terceiridade acopla a secundidade e a primeiridade, enquanto a secundidade não prescinde da primeiridade. Logo, consideramos pertinente classificar tal imagem como uma modalidade de imagem-ação, pois nela a primeiridade é efetiva a ponto de abalar a dualidade, o embate, ou seja, trata-se de uma secundidade degenerada.

O movimento do pensamento com as imagens cinematográficas flui com a lógica que subjaz à fenomenologia peirceana. Retomando a classificação da imagem-movimento, exibimos as suas divisões e subdivisões no diagrama (Figura 1), tomando as categorias como elemento norteador.



**Figura 1** – Diagrama para as modalidades de imagem-movimento.

**Fonte-** Adaptado de Drigo (2020).

<sup>1</sup> Segundo Deleuze (2009), o plano é a imagem-movimento, pois é 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.

A imagem-ação se subdivide em imagem-pulsão, grande-forma e pequena-forma. Neste artigo, como mencionamos, o foco está em uma das modalidades da imagem-ação, a imagem-pulsão. O domínio da imagem-ação, como explica Deleuze (2009), é um meio determinado, no qual as qualidades e os potências se atualizam. No caso do filme, a cena que se dá na cozinha da casa da personagem (Figura 2), um meio determinado na perspectiva geográfica, social e historicamente, a qualidade do vermelho está atualizada tanto no figurino da personagem como no sangue esparrado.



**Figura 2** - As qualidades do vermelho atualizadas  
**Fonte** - Volver (Almodóvar, 2006).

Nas cenas que seguem, as qualidades do vermelho invadem a tela, mas agora por meio do sangue absorvido por toalhas de papel e por tecidos (Figura 3). Quando o sangue se rostifica, ele reaviva as qualidades e a potência da cor vermelha.



**Figura 3** - As qualidades e a potência do vermelho atualizadas  
**Fonte**- Volver (Almodóvar, 2006).

Sendo assim, o realismo da imagem-ação é dirimido a ponto de levar o espectador/intérprete para outro domínio que, para Deleuze (2009), está entre um espaço qualquer (o das qualidades, da contemplação) e o dos meios determinados, constituído por um par estranho, os mundos originários e as pulsões elementares. O mundo originário, como explica Deleuze (2009), é um meio real, no entanto, possui autonomia e consistência a ponto de não ser apresentado por uma imagem-ação ou sugerido por uma imagem-afeção. Ele constitui-se também com as pulsões, que são fortes impressões, forças brutas ou elementares, como as pulsões alimentares e as sexuais e também comportamentos perversos como canibalismo, sadismo, masoquismo, necrofilia ou perversão espiritual, como obsessão, tara e rituais. Nas palavras de Deleuze (2009, p.190):

O mundo originário pode ser marcado pela artificialidade do cenário [...] bem como pela autenticidade de uma zona preservada [...]. Podemos reconhecê-lo por seu caráter informe: é puro fundo, ou melhor, um sem-fundo feito de matérias não-formadas, esboços ou pedaços, atravessado por funções não-formais, atos ou dinamismos enérgicos que não remetem nem mesmo a sujeitos constituídos.

Da artificialidade do cenário então podem brotar os sintomas ou os ídolos ou fetiches, que são, conforme Deleuze, os dois modos pelos quais a imagem-pulsão pode se manifestar. A pulsão encarnada no meio derivado mostra-se via sintomas, enquanto os ídolos ou fetiches são pistas, ou representações de pedaços. Para Deleuze (2009, p.196), “o objeto da pulsão, ou seja, o pedaço que, ao mesmo tempo, pertence ao mundo originário e é arrancado do meio derivado [...] é sempre o ‘objeto parcial’ ou o fetiche, naco de carne, peça crua, detrito, calcinhas de senhora, sapatos”. O destino da pulsão, como explica o mesmo autor, consiste em se apossar de tudo que puder num dado meio, e, se possível, passar de um meio para outro, ou seja, a imagem-pulsão mostra o mundo originário e sua ação de consumir o meio derivado. Para Deleuze (2009, p. 197-198):

A pulsão tem de ser exaustiva. Não basta dizer que a pulsão se contenta com o que um meio lhe dá ou lhe deixa. Esse contentamento não é uma resignação, mas uma grande alegria onde a pulsão se reencontra com o seu poder de escolha, visto que ela é, no mais profundo de si, desejo de mudar de meio, de procurar um meio a explorar, a desarticular, contentando-se tanto mais com o que esse meio apresenta, por mais baixo, repelente ou nojento que seja. As alegrias da pulsão não se medem pelo afeto, quer dizer, pelas qualidades intrínsecas do objeto possível.

Com isso, podemos dizer que a pulsão de alegria se instaura quando a pulsão invade outro meio, o que pode arrebatá-lo o intérprete/espectador, uma ação de embate permeada por afeição também. Nas análises buscamos identificar essas possíveis manifestações para assim avaliar em que medida as imagens podem prevalecer – no filme – como imagens-pulsão. Deleuze (2009) enfatiza que um filme é composto por várias modalidades de imagens, no entanto, uma delas pode prevalecer e, de certo modo, imprimir um efeito para o filme como um todo.

A nossa tarefa agora é mostrar se nas cenas que envolvem a personagem Raimunda, o seu figurino contribui para as imagens se firmem como imagens-pulsão. Seguem as análises.

### 2.3 Em busca da imagem-pulsão...

Iniciamos com o olhar contemplativo, que permite captar as qualidades vinculadas às cores, às formas, texturas e combinações desses aspectos. Os recortes (Figura 4 e Figura 5) mostram a personagem Raimunda na cena que antecede a descoberta da tragédia envolvendo seu marido e sua filha, Paula. Outros detalhes do figurino constam na Figura 6.



**Figura 4-** O vermelho e as flores no figurino...

Fonte - Volver (Almodóvar, 2006)





**Figura 5-** O vermelho e as flores no figurino...

**Fonte-** Volver (Almodóvar, 2006).

As cores vermelha, cor-de-rosa e bege, que compõem o figurino (Figura 6), estão dispostas na mesma região cromática, o que constrói um jogo de cores e formas que parece surgir para o espectador como uma mancha avermelhada, como certa vermelhidão, que se intensifica e perdura devido a outras atualizações da cor vermelha, a vermelhidão que tomou conta da tela vermelha antes desta cena, a que se atualizou nos automóveis, na blusa da personagem Paula, no símbolo do supermercado visível na sacola branca que a personagem carrega.



**Figura 6 -** O figurino em detalhes...

**Fonte-** Detalhes referentes aos recortes (Figura 4 e Figura 5).

O jogo de formas que compõe o figurino também sugere movimento. Os sentimentos de qualidade correspondem aos efeitos da vermelhidão e do movimento que impregnam as cenas. Consideramos que tais efeitos não são suficientes para fazer com que a imagem possa prevalecer, mesmo que por instantes, como imagem-afeção, pura vermelhidão, uma vez que há outras pistas que clamam por ser captadas. A imagem cinematográfica enquanto um existente contribui para que tal olhar se instaure. Iniciemos com detalhes do figurino da personagem. Vale ressaltar que, antes da aparição das personagens, com recortes dados nas figuras numeradas de 4 a 6, a tela já surge inteiramente vermelha. Em seguida, Paula aparece no ponto de ônibus esperando a mãe chegar do trabalho. 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 camiseta com listras vermelhas e brancas. Raimunda percebe que há algo de errado com Paula e pergunta o que aconteceu (Figura 4 e Figura 5).

A personagem Raimunda veste uma saia com estampa de flores nas cores vermelha, cor-de-rosa, bege, branca sobre um fundo preto, um top bege de alças com detalhes em renda sob um cardigã de tricô vermelho. Entre os acessórios, há uma corrente com pingentes, uma cruz e duas medalhas de santas. A saia que compõe o figurino possui a modelagem lápis, que valoriza a silhueta da mulher. A estampa floral graúda e colorida da saia pode levar o intérprete a associá-la ao *Flower Power* (Figura 7), tendência da moda inspirada nos hippies, do final da década de 1960, movimento que recusava os valores da sociedade industrial e a moda produzida por essa indústria.



**Figura 7-** 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, pode ser associada a peças de lingerie. Ela coloca em evidência os seios da personagem. O cabelo nem solto, nem preso, reforça a ambiguidade da personagem Raimunda, os olhos bem delineados, o corpo curvilíneo e a cintura bem marcada, bem como a postura da personagem, podem fazer com que o intérprete associe a personagem à musa do cinema italiano, a atriz Sophia Loren (Figura 8).



**Figura 8** - Sophia Loren do papel de vendedora de peixe no filme "Pão, amor e..." (1955)  
**Fonte** - Positano News (2018).

Do olhar observacional vieram pistas que podem levar a geração de interpretantes vinculados ao contexto dos hippies ou à sensualidade de personagens de Sophia Loren. Com isso, outros meios, extra quadro, podem ser resgatados.

O olhar generalizante, por sua vez, contribui para trazer à tona regras, normas ou leis que podem impregnar tanto as qualidades como os aspectos referenciais destacados. Iniciemos com as cores. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, 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”.

O cor-de-rosa presente na estampa da saia, de acordo com a simbologia das cores, possui, em linhas gerais, conforme Heller (2017), um aspecto doce, delicado, de temperatura agradável, pois oriundo da mistura do vermelho com branco, com características opostas. É “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 a cor bege, presente na regata, 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 não erotismo.

Todos os simbolismos mencionados contribuem para construir uma ambiência ambígua, de erotismo e não erotismo, de vida e morte. Neste meio, emergem brechas que transportam o intérprete para mundos originários. Vale lembrar que entre a cor vermelha do cardigã e a cor bege do top, o olhar do espectador percorre uma parte do corpo que pode ser um objeto pulsional, os seios, que depois de um longo colo desnudo, se apresentam sob proteção, sob uma cor que tenta eliminar tal efeito.

Conforme Freud (2013), há dois grupos de pulsões primordiais: as pulsões do eu, ou de autopreservação, e as pulsões sexuais. A pulsão envolve termos 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.

Os objetos pulsionais, conforme Coelho Jr (2001), tendem a ser objetos parciais, como partes do corpo, e também não necessariamente são objetos reais, podem ser fantasiados, contanto que sejam objetos que garantam a satisfação. A noção de objeto na obra de Freud, conforme Coelho Jr (2001), está vinculado à pulsão e os objetos são correlatos das pulsões, são objetos das pulsões, bem como correlatos à atração e ao par amor/ódio. O objeto da pulsão é todo objeto no qual, ou através do qual, a pulsão consegue atingir seu alvo, que não é fixo, nem previamente determinado. O objeto pulsional não é necessariamente o seio da mãe, como exemplo, 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. Assim, o objeto pode se transformar, mas mesmo assim permite satisfação às pulsões.

Retomando a questão do sintoma e do fetiche, mencionados por Deleuze, podemos dizer que o objeto pulsional, os seios, apresentam qualidades e potência do mundo originário, ou seja, é um sintoma, enquanto o movimento suave da saia da personagem constitui-se como

fetiche, pois ele se faz com a pulsão sexual. Com a saia da Raimunda em movimento \_ na parte de trás \_, como um conjunto de formas e cores, em movimento, vindo com o balanço do corpo, há uma força que impele o intérprete para outro meio, que não o da cena. Podemos dizer que a pulsão se manifesta com este pedaço de tecido em movimento.

Há outros objetos pulsionais que brotam nas cenas e ganham o fora de campo (Figura 6). 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, que colocam o binômio amor/ódio em ação, que levam o espectador a pensar na pessoa que gostariam de ser ou que são. A cor, cor-de-rosa, como exemplo, pode ser também um objeto pulsional, pois conforme Fischer (2001, p. 37) tal cor é o vermelho despido de sua raiva e erotismo, mas não de sua sensualidade, que assim se torna aconchegante, romântico e feminino. Mas é também a cor da língua, da carne, do bico dos seios. Nesse sentido, em alguma medida, esta cor pode fazer as vezes, para algum intérprete, de um objeto pulsional.

Retomando as cenas...Quando então Raimunda encontra o marido sem vida, ela começa a limpar o sangue esparramado. Toalhas de papel e tecidos brancos absorvem o sangue e tomam conta da tela. O espectador/intérprete pode se inebriar com o vermelho/sangue (Figura 9).



**Figura 9** – Vermelho/sangue  
**Fonte** -Volver (Almodóvar, 2006).

O vermelho/sangue e o vermelho/fogo são dois elementos significativos neste filme. Almodóvar comenta, conforme consta em Strauss (2008, p. 113):

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.

Ao abarcar a tela, não é o aspecto qualitativo da cor vermelha que invade o espectador, mas a força de um mundo originário, que resgata a pulsão de morte. Pedacos de papel e de tecidos – ensanguentados – fazem a vez de fetiches, como detritos, que reaviavam a pulsão de morte. O vermelho posto em movimento traz para as cenas a batalha constante travado 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.

Segundo Deleuze (2009, p. 196), “a imagem-pulsão é o único caso em que o grande plano se torna efetivamente o objeto parcial”, lembrando que o objeto parcial \_ou o fetiche \_ é o objeto da pulsão, pedaço que pertence ao mundo originário, mas que, ao mesmo tempo, é arrancado ao objeto real do meio derivado.

As imagens analisadas, tanto pelo figurino da personagem como por outros elementos que compõem a cena, contribuem para que elas preponderem como imagens-pulsão. Há também simbolismos, tanto nos aspectos qualitativos como nos aspectos que reportam o espectador a existentes, que podem fazer com que eles possam fazer a vez de objetos pulsionais.

### 3 CONSIDERAÇÕES

A análise realizada permite inferir que o figurino da personagem Raimunda contribui para instaurar uma ambiência que pode reavivar mundos originários, como descrito por Deleuze. Isso é posto em movimento nas cenas quer seja pelos detalhes do figurino como por partes do corpo que se desvelam, ou ainda, pelos movimentos da personagem. As qualidades do vermelho impregnam o figurino e compõem a cena com outras atualizações da mesma cor, o sangue esparramado e as que impregnam o papel ou o tecido. Na perspectiva peirceana, isso se dá em um domínio em que secundidade é amenizada pela primeiridade, instaurando uma secundidade degenerada, com uma ambiência construída com os efeitos de sintomas e

fetiches. Tais efeitos distanciam-se dos vinculados à constatação e à sugestão, que se mesclam dando o ritmo do mundo originário.

As imagens cinematográficas são signos que na sua própria materialidade – independente de uma narrativa que possa delas advir – engendram significados. As imagens-pulsão, tratadas neste artigo, podem seduzir e trazer desassossego para o intérprete/espectador, efeitos gerados pela força das pulsões, que desarticulam comportamentos e objetos. Valeria investir em análises de outras cenas para assim concluir que os efeitos do filme como um todo preponderam como os das imagens-pulsão.

Assim, consideramos pertinente, na análise fílmica, ir ao encontro da taxonomia elaborada por Deleuze. Elas podem orientar novas estratégias de análise. É importante também averiguar o quanto os conceitos peirceanos podem contribuir para a compreensão dessa taxonomia e o quanto a impregnam, o que permitirá, sem dúvida, redimensionar a concepção de linguagem cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (2008). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- COELHO JR., N. E. (2001). A noção de objeto na psicanálise freudiana. *Ágora* (Rio J.) [online]. 2001, vol.4, n.2, pp.37-49. doi: org/10.1590/S1516-14982001000200003.
- DELEUZE, G. (2009). *A imagem-movimento Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DRIGO, M. O.; Souza, L. C. P. (2020). *Aulas de semiótica peirceana*. Curitiba: Appris.
- DRIGO, M.O. (2020). Imagens cinematográficas e imaginação: imagem-ação/grande forma no filme *Beleza Americana*. *E-Compós*, 23, p. 1-15. doi: org/110.30962/ec.1923.
- FRITZ, A. B. (2008). *Leo, Alícia, Amparo, Tália: Imagens do feminino em Almodóvar*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília.
- FREUD, S. (2013). *Totem e tabu*. Porto Alegre, L&PM Editores.
- HELLER, E. (2017). *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili.
- KWITKO, A. P. (2011). *Estratégias Comunicacionais e Estéticas na Narrativa Cinematográfica de Pedro Almodóvar: o papel do figurino no filme Volver*. Dissertação (Mestrado). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.
- LUZ, G. G; SILVA, A. R. “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. *Anais...* 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, G. G. (2015). *A imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MALVESTIO, E. M. (2013). *Um discurso sobre as atuais configurações familiares em filmes de Almodóvar*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

MUZY, L. S. (2012). *Chicas del Montón: a Representação de Gênero no Cinema de Pedro Almodóvar*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEREIRA, J. V. S. (2015). *Psicanálise e Cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei.

SANTAELLA, L. (2018). *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning.

SEELING, C. (2000). *Moda: o século dos estilistas*. Portugal: Könemann.

SILVA, A. R. da; LEITES, B. B. P.; LUZ, G. G. da. (2014). O estatuto da imagem-pulsão em *Cronicamente Inviável* e *Amarelo Manga*. *Fractal: revista de Psicologia*, Rio de Janeiro, v 26, n. especial. doi: org/10.1590/1984-0292/1315

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

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

*Original recebido em: 20 de março de 2020*

*Aceito para publicação em: 08 de janeiro de 2022*

**Carla Alessandra Vichi**

Mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (Uniso), Pós-graduada em Cenografia e Figurino pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, graduada em Moda pelo Centro Universitário SENAC de São Paulo e em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

**Maria Ogécia Drigo**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; pós-doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, docente do PPG em Comunicação e Cultura e do PPG em Educação da universidade de Sorocaba (Uniso) e líder do Grupo de Pesquisas em imagens Midiáticas e pesquisadora vinculada a RED ALEC e a Affamed.



Esta obra está licenciada com uma Licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

