



sessões do

MAGNÁRIO

VOL. 22 | N. 38 | 2017 | <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2017.2>



CURTA NOSSA
PÁGINA

IMPETA
O DESER

**Dossiê
Game Studies**

Crédito: Sessões do Imaginário - n. 1 - 1996.

**A estética do imaginário
no cinema**

Demian Garcia e André A. Medeiros

P. 94

**Materialidades fílmicas, magia e
montagem**

Ednei de Genaro

P. 112

**Videogames, transgressão e
criatividade no Brasil**

Emmanoel Ferreira

P. 72

Sonhos e Psicanálise no filme *A pele que habito*

Dreams and Psychoanalysis in the movie The skin I live in

Carlos Gerbase¹ 

Leonardo Della Pasqua² 



**AUTORES
CONVIDADOS**

Resumo

Este artigo se propõe a analisar a dimensão onírica presente no filme *A pele que habito* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011). Através da teoria psicanalítica, serão levantadas hipóteses interpretativas para os sonhos das personagens Roberto e Vera. Sonhos traumáticos e realizações alucinatórias de desejos inconscientes são leituras possíveis para se compreender a subjetividade dos protagonistas e a escolha narrativa do diretor espanhol.

Palavras-chave

Sonhos; psicanálise; cinema; trauma; realização alucinatória de desejos.

Abstract

This article proposes to analyze the oneiric dimension present in the film *The skin I live in* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011). Through psychoanalytic theory, interpretive hypotheses will be raised for the dreams of the characters Roberto and Vera. Traumatic dreams and hallucinatory achievements of unconscious desires are possible readings to understand the subjectivity of the protagonists and the narrative choice of the Spanish director.

Keywords

Dreams; psychoanalysis; cinema; trauma; hallucinatory realization of desires.



O desejo é o nome da nossa produtora, é a palavra-chave do título de um dos meus filmes e está também presente em todos os outros (Almodóvar, 2011, p. 3).

Introdução

A semiologia, o marxismo e a psicanálise foram, durante boa parte do século 20, ferramentas teóricas importantes na análise da narrativa cinematográfica. Esta constatação, presente em texto de Ismail Xavier publicado em sua clássica antologia *A experiência do cinema*, lançada em 1983, dificilmente seria motivo de polêmica em meados dos anos 80. Mas Ismail deu um passo a mais: escreveu que, naquele momento, tanto a semiologia quanto o marxismo estavam enfraquecidos pelos “desquites, reconciliações, rearranjos e ressentimentos” (Xavier, 1983, p. 356) ocorridos na arena epistemológica dos anos 70. Enquanto isso, a psicanálise ainda resistia, pois permanecia como “o elemento mais estável, ponto de articulação que permanece mais atrativo a teóricos de orientações distintas” (Xavier, 1983, p. 356).

Ismail escolheu cinco autores do campo da reflexão cinematográfica que trabalharam com a psicanálise para compor a terceira parte do livro (*O prazer do olhar e o corpo da voz: a psicanálise diante do filme clássico*): o alemão Hugo Mauerhofer (em texto de 1949), os franceses Jean-Louis Baudry (em texto de 1970) e Christian Metz (em texto de 1975 e entrevista concedida em 1979), a inglesa Laura Mulvey (em texto de 1975) e a

americana Mary Ann Doane (texto de 1980).

O texto de Christian Metz, com o título de *História/discurso (nota sobre dois voyeurismos)* é curto (nove páginas) e claro. Quase sem usar jargões, Metz fala como um intelectual que domina seu objeto (o cinema) e é capaz de estabelecer um discurso sobre o espectador voyeur no cinema que pode ser interpretado sem consultas constantes a um dicionário de termos psicanalíticos. Entretanto, na entrevista que se segue, o resultado é bem diferente. Segundo Ismail Xavier, Metz “discute as relações cinema/sonho, cinema/devaneio, cinema/fantasia, tentando tornar menos metafóricas as afirmações a que já estamos acostumados” (1983, p. 364). Para isso, faz largo uso de conceitos freudianos e lacanianos, chegando, à “ausência do pênis na mulher”, que origina o “processo do fetichismo” (Xavier, 1983, p. 429).

Na boa ciência, para além dos jargões e dos conceitos teóricos estão ideias que dialogam com a realidade. Ou pelo menos deveriam dialogar. Entre 1983 (ano de lançamento de *A experiência do cinema*) e 2018 (ano em que escrevemos) passaram-se 35 anos. Nossa proposta é voltar ao pensamento de Metz e dar mais um passo no raciocínio de Ismail Xavier, fazendo a pergunta: a psicanálise de base freudiana ainda é uma boa base para analisar a narrativa dos filmes contemporâneos, como *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar?

Uma relação antiga

Psicanálise e cinema nascem praticamente juntos, em 1895. Este marco histórico é inaugurado pela primeira projeção do cinematógrafo – através dos irmãos Lumière – e a publicação do livro *Estudos sobre a histeria* – de Josef Breuer e Sigmund Freud. Na noite de 24 para 25 de junho de 1895, Freud tem seu sonho mais importante, aquele que lhe possibilitou entender a psi-

codinâmica dos processos mentais e serviu de modelo para embasar seu livro mais famoso, *A interpretação dos Sonhos*, publicado em 1899.

O surgimento simultâneo da psicanálise e do cinema não acontece por acaso. As duas disciplinas interessam-se pelo universo do desejo e pela dimensão onírica. A primeira consequência direta é a curiosidade dos cineastas a respeito da teoria psicanalítica e a influência dos pensamentos freudianos sobre muitos roteiros de cinema, ainda no período dos filmes mudos. Com o passar dos anos, a linguagem fílmica começa a chamar a atenção dos psicanalistas, ajudando-os a pensar criticamente a subjetividade humana.

Alguns diretores de cinema são profundamente influenciados pelas teorias freudianas sobre o simbolismo. Uma das teses freudianas mais conhecidas consiste em considerar os sonhos (mesmos os mais angustiantes) como realizações de desejos. Para Freud (1988), o desejo comanda a vida mental, pois existimos como seres desejantes.

Pedro Almodóvar prioriza as leis que regem o desejo humano em toda a sua obra. Na primeira fase de sua filmografia, assistimos à produção de um artista mais cru e transgressor, assumindo tons cada vez mais simbólicos e oníricos a partir de *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988).

Neste artigo iremos analisar especificamente o uso almodovariano dos sonhos presentes no filme *A Pele que habito* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011). Nosso interesse centra-se nos limites entre o real e o ficcional, procurando apontar os conceitos psicanalíticos presentes na construção fílmica do diretor, onde a perspectiva onírica auxilia o espanhol a dar credibilidade para a história que se propõe a narrar.



Sonho, Psicanálise e Cinema

Em seu documentário *Guia do pervertido para o cinema* (*The pervert's guide to cinema*, Sophie Fiennes, 2006), Žižek indica o cinema como indispensável para entender o mundo atual, pois através dele podemos encontrar a profundidade subjetiva sem a qual não seria possível nos confrontarmos com verdades de nossa realidade individual e coletiva.

Quem assiste a um filme, está consciente de estar no cinema. Já o sonhador quase nunca sabe que está sonhando. A verdadeira ilusão acontece no sonho, pois na situação fílmica existe uma impressão de realidade. Dependendo da personalidade do espectador, há uma intensa participação afetiva (Metz, 1980). A confusão onírica e sonolenta entre filme e realidade, além da transferência perceptiva, provocam no espectador um sentimento de despertar quando o filme acaba. A sensação é semelhante a estar mergulhado num estado de sono e sonho.

O espectador imóvel e mudo, tal como o prescreve a nossa cultura, não tem oportunidade de “sacudir” o seu sonho nascente, tal como se tira o pó de uma peça de roupa, graças a uma descarga motriz. É sem dúvida por isso que ele leva a transferência perceptiva um pouco mais longe do que o fazem os públicos que invadem activamente a diegese (Metz, 1980, p. 107-108).

Os tradicionais filmes de ficção provocam uma baixa na vigilância, semelhante ao começo do sono e do sonho, favorecendo a retração narcísica e a complacência fantasmática, com seu recesso da libido no Eu, a suspensão provisória do interesse no mundo exterior e no

investimento de objetos na sua forma real.

Uma grande diferença entre cinema e sonho diz respeito à realização alucinatória do desejo, já que no filme de ficção este fenômeno é menos efetivo que no sonho (Pereira, 2015). O cinema se apoia em percepções verdadeiras de imagens e sons projetados na tela. O sujeito não os pode moldar a partir de suas vontades. Os processos de pensamentos oníricos inconscientes dizem respeito somente ao próprio sujeito.

Deste modo, perante o sonho, que está mais embrenhado do lado do princípio do prazer, o estado fílmico assenta mais no princípio da realidade: conservando como fim último o prazer, aceita diversos desvios táticos, por vezes longos e pesados, por meio de desprazeres sentidos como tal. Trata-se de uma diferença de efeito psíquico que deriva de uma diferença inteiramente material: a presença no filme, sem equivalentes no sonho, de imagens e de sons quimicamente inscritos num suporte exterior, isto é, a própria existência do filme como registro e banda (Metz, 1980, p. 117).

A elaboração secundária faz parte do trabalho do sonho e é força dominante no cinema. Quando o sujeito está acordado, os processos secundários de pensamento seguem a lógica consciente, completam lacunas deixadas e procuram dar um aspecto coerente à narrativa onírica, encobrendo muitas vezes os esforços psíquicos dos processos primários, regidos pelas leis do inconsciente dinâmico (Freud, 1988). A maioria dos filmes de ficção também segue esse mesmo princípio.

O fluxo fílmico se parece com a fluidez onírica mais do que qualquer outro produto da vida de vigília, pois,

além de uma atenção menor, ambos se expressam por imagens. No cinema, a história é narrada, já nos sonhos ela é pura, sem um percurso narrativo até a entrada da elaboração secundária. “Da mesma forma que Freud encontra nos sonhos substrato para as teorizações da Psicanálise, é também a partir do mundo dos sonhos que podemos compreender algo do cinema” (Pereira, 2015, p. 37). Filmes e sonhos apresentam um conteúdo manifesto e um conteúdo latente em suas tramas, possíveis de serem interpretados.

Podemos ir além dessa comparação, realizando mais uma aproximação entre Psicanálise e Cinema. Muitos filmes trazem em seus roteiros cenas em que as personagens começam a sonhar. Esta escolha narrativa tem papel importante na forma como essa história é contada. Neste caso, as teorias freudianas são fundamentais para analisarmos o quanto a dimensão onírica nos informa sobre a subjetividade dos protagonistas.

Para Freud (1988), os acontecimentos relacionados exclusivamente com as impressões do dia anterior são os que provocam o sonho. Através destes restos diurnos, os pensamentos oníricos podem escolher seu material de qualquer momento da vida do sujeito. Para tanto, é necessária uma relação entre as experiências do dia anterior ao sonho com o passado mais distante da pessoa.

Além disto, a lembrança do passado quando sonhamos é muito superior do que quando estamos acordados. “Somos assim levados a admitir que, no sonho, sabíamos e nos recordávamos de algo que estava além do alcance de nossa memória de vigília” (Freud, 1988, p. 49). Nestes sonhos hipermnésicos, as pessoas falam línguas estrangeiras com uma fluência superior do que quando estão despertas, tamanha a capacidade de lembrança.



Em relação aos sonhos desprazerosos, é possível considerá-los como sonhos de punição. Neles se realiza o desejo inconsciente de ser punido por uma pulsão recalçada, pois “[...] tornou-se fácil reconhecer nesses sonhos de punição realizações de desejos do superego” (Freud, 1988, p. 508).

Ao refletir sobre a pulsão de morte em 1920, Freud (2010a) aponta os sonhos de uma neurose traumática como sendo exceções da teoria de realização dos desejos. Neles, a pessoa retornaria à situação do trauma, despertando com terror. Nesta condição psíquica, a função do sonho (assim como tantas outras) é abalada ou desviada de seus propósitos. É preciso levar ainda em consideração as tendências masoquistas do Eu, que pode estar perversamente realizando algum desejo inconsciente nessas situações.

Em 1933, Freud retorna a refletir sobre o tema. Experimentar um choque psíquico como aconteceu na I Guerra Mundial, também fazendo parte da base da histeria traumática, reconduzem os doentes à situação de forte impacto emocional pelo sonho. “Isso não deveria ocorrer, segundo nossas hipóteses sobre a função do sonho. Que desejo seria satisfeito por esse retorno à experiência traumática tão dolorosa? Difícil dizer” (Freud, 2010b, p. 113).

A neurociência contemporânea, utilizando ferramentas que certamente ultrapassam qualquer sonho tecnológico de Freud, como a ressonância magnética funcional, pouco avançou na análise dos fenômenos oníricos. Novos (e controversos) conceitos como “ativação-síntese” e “descargas aleatórias durante o sono REM” tentam montar um esquema lógico para descrever os sonhos como associações e memórias do córtex cerebral. Mas, como na maioria dos artigos acadêmicos, as contestações são imediatas. Afirmar, de modo um

pouco mais consensual, que o córtex tenta dar um sentido a imagens produzidas em outras regiões, ligadas às emoções humanas, é como dizer que a água empoçada na sala da casa veio da janela aberta numa noite de chuva. Continuamos sem saber o que é “água”.

As teorias de Freud em relação aos sonhos não foram “provadas” cientificamente, mas também não foram derrubadas na íntegra. Elas estão ligadas a outros fenômenos da psiquê humana, formando uma rede de conceitos que resiste ao tempo e estabelece um discurso coerente e, acima de tudo, útil. Metz e outros teóricos do cinema chamaram a atenção para essa funcionalidade analítica da psicanálise no mundo do cinema, e, nos capítulos que se seguem, teremos um exemplo desse método.

Análise onírica do filme *A pele que habito*

Síntese da história

O cirurgião plástico Roberto Ledgard (Antonio Banderas) vive com a filha Norma (Bianca Suárez), uma garota com sérios problemas psicológicos desde o suicídio da mãe, presenciado por ela. O psiquiatra de Norma estimula a socialização da jovem e Roberto a leva a um casamento. Ao crer que a adolescente foi violentada, ele elabora um plano para se vingar de Vicente (Jan Cornet), o suposto estuprador. O médico cria uma pele artificial, batizada de Gal (nome da falecida esposa), sequestra o rapaz e realiza diversas cirurgias de mudança de sexo no corpo do jovem, transformando-o na imagem e semelhança da ex-companheira morta. Batiza sua criação de Vera (Elena Anaya), mantendo-a em cárcere privado, vigiada por câmeras. Zeca (Roberto Álamo) – meio irmão de Roberto – encontra Vera e a força a ter relações sexuais com ele. O médico encontra os dois durante o

ato sexual e mata o estuprador. Na mesma noite tenta ter relações sexuais com Vera sem sucesso, pois ela está muito machucada em função do estupro. O casal adormece e ambos começam a sonhar.

Os sonhos de Roberto e Vera

Travelling frontal, seguido de *Close up* no rosto de Roberto dormindo. Sobreposição de imagens do rosto dele e a campânula do saxofone de um dos músicos da festa. Intertítulo na imagem: “Seis anos antes”. O cirurgião encontra-se na festa de casamento da amiga e cliente Casilda. Está acompanhado por Norma e a observa à distância, enquanto ela interage com as sobrinhas da noiva. Ela comenta como Norma está se dando bem com as garotas: “*Pelo menos agora não tem medo das pessoas*”. Ele acha estranho o fato dela ainda não ter pedido para ir embora.

A câmera passa a filmar a troca de olhares entre Norma e Vicente. Ela está feliz por perceber o interesse do rapaz. Quando Roberto perde a jovem de vista, sai pelo jardim do local a procurá-la. Enquanto caminha, espia diversas pessoas tendo relações sexuais (Figura 1). Uma moto passa por Roberto em alta velocidade, chamando-lhe a atenção.

Em seguida, ele vê os sapatos e o casaco de Norma no chão e logo a encontra deitada embaixo de uma árvore, desacordada. Ao despertá-la, a garota grita desesperada, agindo como se o pai tivesse tido relações sexuais com ela. Roberto a abraça com força e acorda angustiado. Almodóvar nos dá um primeiro plano do rosto do médico. Enquanto ele se vira para olhar Vera, o plano se abre, filmando os dois deitados. Ele a abraça e o *take* seguinte é um *close up* no rosto de Vera, deitada de lado. Nova sobreposição de imagens, alternado a face da personagem e o conteúdo do sonho. Come-



çamos então a acompanhar a história de Vera/Vicente.

Vicente está vestindo um manequim, mais parecido com um espantalho (Figura 2). Enquanto a irmã Cristina (Bárbara Lennie) mostra alguns vestidos para uma cliente, ele continua trajando o boneco de palha. O rapaz acaricia os seios do manequim depois de fechar-lhe o vestido e decora os braços do boneco com pássaros e pulseiras coloridas. Cristina se despede da freguesa e Vicente oferece um vestido a ela, convidando-a para irem a uma festa.

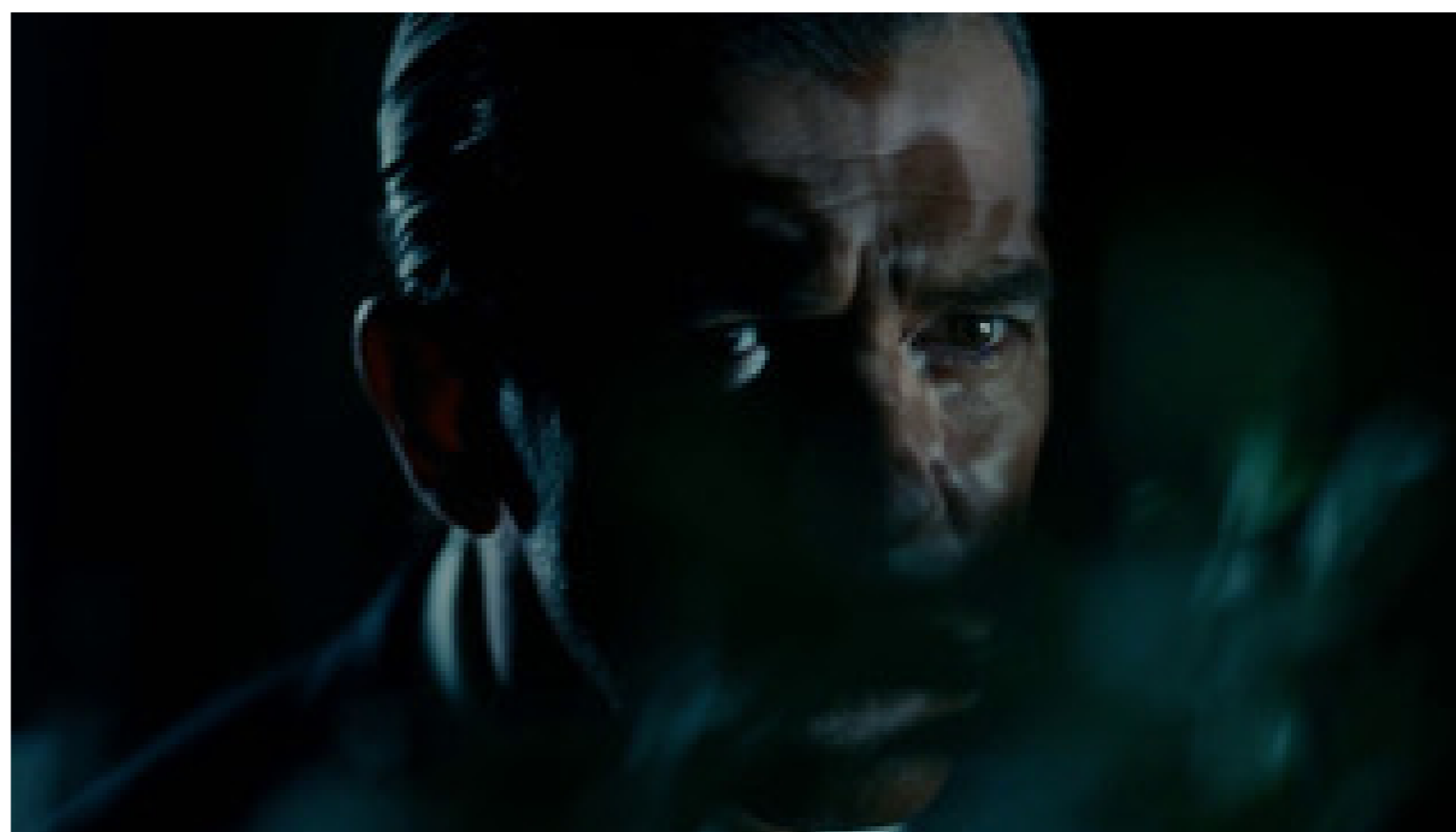


Figura 1: Frame de *A pele que habito*. Fonte: Almodóvar (2011).

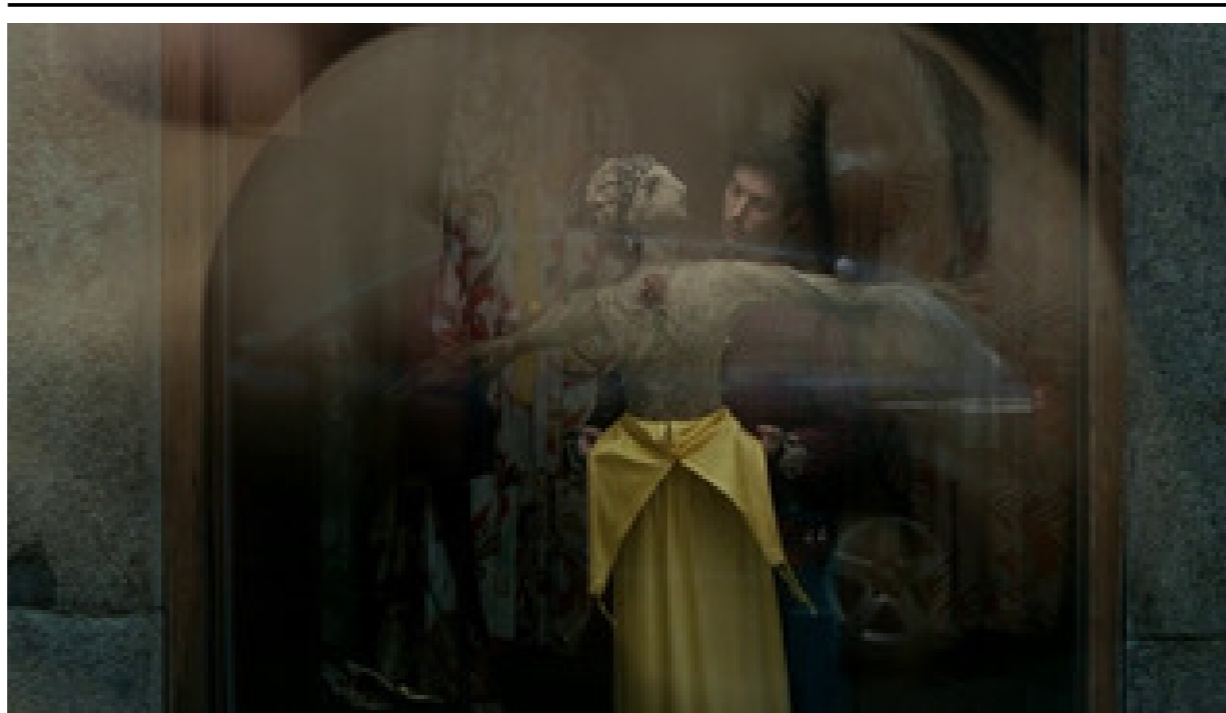


Figura 2: Frame de *A pele que habito*. **Fonte:** Almodóvar (2011).



Figura 3: Frame de *A pele que habito*. **Fonte:** Almodóvar (2011).

- Ficarei com minha namorada, obrigada – diz a garota.
- Coloque-o de qualquer modo. Gostaria de vê-la com ele. Quero que fique linda – rebate o rapaz.
- Se gosta tanto, use-o você.
- Como te equivocas, Cristina.
- Por que não gosto de homens?
- Porque não gostas de mim. De todo modo, tenho “balinhas” para tu ficares legal.
- Não deverias tomar estas porcarias (Almodóvar, 2011).

Neste momento, a mãe de Vicente (Susi Sánchez) surge numa pequena janela ao fundo e pede para ele deixar a irmã em paz. Vemos seu rosto ao lado de duas marionetes de madeira, sem caracteres sexuais secundários bem definidos (Figura 3). Vicente diz estar indo à festa de Casilda e vai embora.

Entram na loja um pai e um filho desejando se desfazerem das roupas de Josefina, a esposa e mãe dos dois, acostumada a fugir de casa. Cansados de seus sumiços, eles deixam as vestimentas da mulher para serem avaliadas e vendidas.

Vicente parte com sua moto. Almodóvar volta a filmar Roberto e Vera deitados, ainda dormindo. A câmera se desloca para o rosto de Vera, que continua a sonhar. Vemos Vicente já na festa. A imagem do sonho e do sonhador é sobreposta, enquanto a música entra em cena (Figura 4). Vemos o rosto de Vera e Vicente lado a lado. De volta ao casamento, o rapaz e Norma flertam. Eles saem do salão da festa junto com outros amigos e caminham pelo jardim. Distanciam-se do grupo e passeiam de mãos dadas.



Figura 4: Frame de *A pele que habito*. Fonte: Almodóvar (2011).

- Estás doidona? – pergunta Vicente.
- Doidona? – responde Norma.
- Tomaste alguns comprimidos?
- Sim. Ciprallex 20, 100 mg de Deprax, 2 gramas de Trankimazin. Já não tomo Rohipnol. E Lyrica, claro!
- Caramba! Também estou completamente doidão.
- Doidão?
- Sim. Você não é daqui, não?
- Não. E tu?
- Eu sim, mas quero sumir (Almodóvar, 2011).

Norma tropeça e quebra o salto do sapato. Os dois se beijam. Ao levantar-se, ela joga longe o calçado.

Diz estar farta de saltos altos. Tira o casaco e o lança ao chão. Conta que todas aquelas roupas lhe causam claustrofobia e andaria sempre nua, se pudesse. Vicente pede para ela esperar, pois quer despi-la. Começa a tirar a roupa da garota, enquanto a beija. Norma parece perturbada, com expressão assustada e tensa. Deitam no chão e começam a transar.

Enquanto isso, na festa de casamento, Concha Buika introduz a música *Pelo amor de amar*, em espanhol. A cena volta ao casal no jardim, onde eles estão no início de uma relação sexual. Quando Norma percebe o que está tocando, ouvimos a canção em português, com a voz dela ainda criança. Cantava a mesma melodia no momento do suicídio da mãe. A lembrança a desespera e ela grita para Vicente parar. Assustado, ele tapa sua boca com a mão e ela o morde com força. O rapaz urra

de dor e dá um tapa no rosto de Norma, que desmaia. Vendo a garota desacordada, ele ajeita o vestido dela e foge em sua moto, sendo notado por Roberto.

Na cena seguinte, vemos Vicente no brechó enquanto costura retalhos de roupa em outro manequim/espantalho. O detalhe da cena é a imagem de Vicente dentro de uma escultura de arame em forma de rosto de mulher (Figura 5). Vicente pergunta a Cecília se ela ficaria com a mãe caso ele fosse embora. Está cansado do *Pueblo* e deseja partir. Parecendo entediado, deixa o trabalho que está fazendo e sai de moto para dar uma volta.

Roberto encontra-se do lado de fora do negócio e começa a segui-lo. A certa altura, o médico derruba Vicente da moto e o sequestra. Vicente retoma a consciência num calabouço, acorrentado ao lado de uma



Figura 5: Frame de *A pele que habito*. Fonte: Almodóvar (2011).

bacia com água. Grita por socorro, sem resultado. Sua voz ecoa na cena seguinte, quando a mãe vai à delegacia saber notícias sobre as investigações do desaparecimento do filho.

Algumas hipóteses interpretativas

Almodóvar decide nos mostrar as memórias de seus protagonistas através de seus sonhos. Já havia utilizado este recurso nove anos antes, em *Fale com ela* (*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002). Nos dois filmes, as lembranças das personagens estão muito bem conservadas e são reproduzidas em detalhes enquanto dormem.

Os pesadelos de Roberto e Vera foram provocados por acontecimentos do dia anterior, que tiveram alto

valor psíquico para eles. Fugindo da polícia, Zeca aparece no *El Cigarral*. Deseja de Roberto uma cirurgia para mudar as feições do rosto, pois assim acredita escapar sem ser reconhecido. A situação do estupro e morte reaviva nas personagens a experiência traumática vivida pelos dois, mas o conteúdo onírico de ambos sugere também confirmações da teoria freudiana de realização de desejos, de tipo perverso, porém.

Roberto realiza desejos voyeurísticos enquanto dorme. Espia a relação sexual de convidados do casamento nos jardins da mansão. Quando acordado, o médico é um *voyeur* de Vera, vigiando-a através de seu quarto. Trauma, angústia e realização de desejos fazem parte do universo onírico do cirurgião. Os pensamentos latentes do sonho criaram um cenário de promiscuidade. A reali-

zação de desejo se dá por meios diferentes da satisfação sexual. Roberto e Vera não conseguem concluir o coito.

Vera sofre sucessivas experiências traumáticas: o sequestro, seguido de cárcere privado, as sucessivas cirurgias para mudança de sexo, o estupro e a morte de seu agressor. Os restos diurnos daquele dia estimulam a produção onírica. Depois da morte do filho, Marília (Marisa Paredes) tem uma longa conversa com Vera, onde revela o laço parental entre ela, Roberto e o morto: “Seus pais eram muito diferentes, mas os dois nasceram loucos. É culpa minha. Tenho a loucura em minhas entranhas”. Portanto, os dois homens são seus filhos! Através de seu relato, ficamos sabendo da fuga de Gal com Zeca, do acidente de carro, das queimaduras profundas no corpo da mulher e dos cuidados de Roberto com a esposa, mesmo após ela ter fugido com o irmão. Descobrimos também o modo trágico como Gal morreu: ao começar a melhorar, ela ouve Norma cantar *Pelo amor de amar*, em português. Abre a janela para ver a menina, enxergando sua imagem refletida no vidro. Por não suportar a visão de seu retrato, se suicida na frente da criança.

O sonho de Vera é traumático. Ela revive suas experiências, desde quando ainda era Vicente. Os pensamentos oníricos utilizam a música cantada por Norma no momento de seu desmaio. O trabalho da distorção onírica aparece desde o início do sonho. Vicente veste um manequim em forma de espantalho e costura retalhos em um boneco semelhante. A mãe de Vicente aparece em uma pequena abertura, conversando entre duas marionetes, sem as características sexuais definidas. Estes elementos simbólicos sugerem a não definição de gênero da personagem. Um homem forçado a viver em um corpo feminino.

Para Freud (1988), onde existe uma defesa contra



um desejo, este não pode exprimir-se senão em modo deformado. No caso de Vera, se há realização de desejo, a qualidade do mesmo é do tipo sadomasoquista. Não podemos esquecer da aparente atração sexual da personagem por Roberto.

A escolha de introduzir a história pregressa dos protagonistas através da dimensão onírica abre inúmeras possibilidades simbólicas no roteiro. Observamos símbolos semelhantes aos encontrados no sonho de Vera enquanto ela assiste televisão em sua prisão. As esculturas de Louise Bourgeois – reproduzidas por ela em esculturas de argila – e os desenhos na parede de seu quarto conotam o conflito de identidade da personagem.

A representação do cárcere privado também é digna de nota: nos documentários assistidos por Vera, um leopardo brinca com um filhote de cervo antes de matá-lo; uma professora de ioga orienta a buscar um refúgio dentro de si mesma através deste exercício físico, psíquico e ritualístico; as frases escritas na parede do quarto demonstram o esforço desta mulher em manter-se viva mentalmente.

Conclusão

A profundidade simbólica do roteiro de *A Pele que habito* distancia-se muito dos modelos narrativos utilizados pelo diretor em seus primeiros filmes. O tema da mudança de identidade já aparecia em seu segundo filme *Labirinto de paixões* (*Laberinto de pasiones*, Pedro Almodóvar, 1982), porém de modo secundário, num tom cômico, diferente da maneira trágica representada na trama de 2011.

Somos induzidos a entrar em um sonho macabro, repleto de traumas e conteúdos bizarros. Se a história fosse sonhada ao invés de ter sido filmada, é provável

que acordássemos antes de seu final. Este acaba sendo o destino de Roberto, que desperta quando seu sonho se torna muito próximo da experiência vivida por ele. A linha divisória entre realidade e ficção é marcada por esta dimensão onírica.

Almodóvar conhece bem as semelhanças entre as linguagens onírica e fílmica. A escolha de iniciar os *flashbacks* das personagens através de seus pesadelos marca o modo como ele nos conta a história. Mesmo após encerrar a apresentação dos sonhos, o diretor mantém o simbolismo onírico ao narrar o passado de Roberto e Vera. Esta forma de filmar continua até a trama voltar ao tempo presente, quando o filme se encaminha para o seu final. É como se continuássemos a sonhar. Este modelo narrativo do diretor imprime maior verossimilhança ao roteiro.

Participamos afetivamente das imagens projetadas na tela, “entrando” nas mentes de Vera e Roberto. Os caminhos tomados pelo espanhol favorecem os processos de projeção e identificação com o casal. Somos tomados pela empatia e, através dela, nos é dada a possibilidade de sentirmos o que se vivencia quando a vida nos traumatiza, nos desafia e nos faz sofrer.

O cinema de ficção proporciona um tipo de experiência subjetiva, como nenhuma outra arte é capaz de fazer. Através do filme de Almodóvar, podemos sentir e refletir a respeito de uma situação a qual dificilmente teríamos acesso. Mesmo a literatura, capaz de nos catapultar a universos dos mais variados, não é capaz de produzir o mesmo efeito das imagens do cinema. Ao introduzir-nos os sonhos das personagens, o diretor nos faz experimentar visualmente o modo como as mentes deles reagem ao que lhes acontece. Somos co-participantes da história, mesmo vivenciando o horror das personagens por um período limitado no tempo,

“acordando” no final da projeção, de modo semelhante de quando acordamos de um sonho.

As ferramentas da psicanálise, na nossa opinião, ainda são úteis para a análise fílmica. Elas permitem uma reflexão de base psicológica sobre as personagens, complementando os campos mais tradicionais, de base estética, como o enquadramento, a luz, a trilha sonora, etc. É claro que, em algumas obras, como as que incluem sonhos, essas ferramentas podem ser protagonistas, enquanto em outras serão coadjuvantes. O cinema tem grande versatilidade temática, narratológica e estética. É normal que as bases para a análise fílmica sejam igualmente versáteis.

Referências

COUTINHO, Angélica. LIRA GOMES, Breno (orgs.). **El deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Brasília: CCBB, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)** – Obras completas, vol. 14. São Paulo: Cia das Letras, 2010a.

_____. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)** – Obras completas, vol. 18. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.

METZ, C. **O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1980.



Sonhos e Psicanálise no filme *A pele que habito*

PEREIRA, J. V. S. **Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar**. 2015. 82f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Departamento de Psicologia, PPGPSI-UFSJ, São João del-Rei, 2015.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal. 1983.

Referências audiovisuais

ALMODÓVAR, Pedro C. **Labirinto de paixões**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Pedro Almodóvar. Madrid, 1982. 100 min. Color. Son.

_____. **Mulheres à beira de um ataque de nervos**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Pedro Almodóvar. Madrid, 1988. 88 min. Color. Son.

_____. **Fale com ela**. [Filme-vídeo]. Produção de Agustín Almodóvar e Pedro Almodóvar, direção de Pedro Almodóvar. Madrid, 2002. 112 min. Color. Son.

_____. **A pele que habito**. [Filme-vídeo]. Produção de Agustín Almodóvar e Pedro Almodóvar, direção de Pedro Almodóvar. Madrid, 2011. 120 min. Color. Son.

FIENNES, Sophie. **The Pervert's Guide to Cinema**. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Sophie Fiennes. Roteiro e narração: Slavoj Žižek. Inglaterra. Amaeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films. 150 min. Color. Son.

Notas

1 Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2003). Pós-doutor pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – França

(2010). Professor titular de graduação e pós-graduação na área de Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, Faculdade de Comunicação Social, Departamento de Jornalismo. Avenida Ipiranga, 6681 - Prédio 7. Partenon. Cep: 90619900 - Porto Alegre, RS – Brasil). E-mail: CGerbase@pucrs.br.

2 Especialista em Formazione in psicoterapia psicoanalitica pelo Lo Spazio Psicoanalitico di Roma (2007). Graduado em Psicologia pela Universidade Luterana do Brasil (2000). (Endereço Profissional: Rua Cristóvão Colombo 2149/407. Floresta. Cep: 90560-002 - Porto Alegre). E-mail: leonardo@leonardodellapasqua.com.br.