Provocações para assistir Julieta

Jansy Berndt de Souza Mello[1]

Resumo: O cineasta Pedro Almodóvar, no filme *Julieta*, desenvolve sua trama, inspirado nos contos de Alice Munro, entrelaçando temas da mitologia grega com o do luto e da depressão, versando sobre questões atuais relativas à maternidade e ao feminino. A autora, com base na proposta do cineasta, desenvolve alguns argumentos sobre o que psicanalistas, como Freud e Lacan, deliberaram sobre esses aspectos fundamentais da vida mental e da dinâmica social.

Palavras-chave: luto, depressão, maternidade, feminino

Assistir *Julieta* não fazia parte dos meus planos iniciais porque não me sentia no clima "Almodóvar". No entanto, como recebi o convite da Comissão para comentá-lo sob a visão da psicanálise, pedi um tempo antes de aceitar e assisti o filme do cineasta Pedro Almodóvar. Confesso que saí do cinema bem perplexa, sem saber muito claramente o que poderia extrair dali que fosse significativamente ligado à psicanálise, fora os tradicionais comentários sobre o complexo de Édipo, sua relação aos mitos e aos processos inconscientes. Tudo o que me ocorria se inspirava em pequenos momentos desconectados e em referências obscuras, como ao herói Ulisses em suas aventuras pelo mar. Haveria ainda espaço para elaborar sobre aspectos da relações mãe-filha ou pai-filha, mas, naquele primeiro contato, não encontrei elementos suficientes para desenvolver em uma palestra.

Almodóvar inspirou-se em três contos da escritora canadense Alice Munro, premiada em 2013 com o Nobel. Comprei o livro para encontrar mais dados sobre a heroína que deu título ao filme, "Julieta", e, ao iniciar minha leitura pelo primeiro conto na sequência do livro, ou seja, *Fugitiva* (e que não é um dos três que tem Julieta como protagonista, não

1 Psicanalista. Consultório particular. Ex-membro efetivo e ex-analista didata da SBPSP e da SPBSB.

é nem "Ocasião", ou "Daqui a pouco" ou "O Silêncio"), dei-me conta de que havia lido aquela história há vários anos: os nomes dos personagens e até mesmo a trama haviam desaparecido da minha lembrança, mas a relação entre as pessoas e o ambiente, no caso, as famílias e o cenário canadense, havia deixado uma marca profunda e foi por meio dela que me situei, tanto quanto ao que ia desbravando de novo no percurso da Alice Munro quanto a sua peculiar ligação ao filme de Almodóvar.

Era como se uma cabritinha afetuosa, como a "Flora" fugitiva nessa primeira história, tivesse se metamorfoseado no cervo afobado numa paisagem quase hibernal, como o que vemos numa cena, sem relação intrínseca com a trama e quase mágica, no filme *Julieta*.

Parecia que o mundo, pouco familiar da escuridão e do frio canadense, também poderia sofrer uma transposição parecida até chegarmos a uma região ensolarada e brilhante em vários cenários da Espanha.

O ponto em comum que encontrei entre a cabrita e o cervo, entre Munro e Almodóvar, é impossível de ser delineado por meios de uma imagem fixa porque trata-se, acima de tudo, de uma inquietação profunda que revira expectativas e pressupostos que não supunha carregar comigo até aquele momento. De repente, as paixões alheias, animais e humanas, suas angústias e temores, passaram a ser minhas também, mas de uma forma diferente daquilo que me acontece com alguma frequência quando assisto filmes, uma participação afetiva distinta do que reconheço como sendo empatia ou identificação secundária. Seria como se Munro e Almodóvar tivessem me conduzido a um manancial de emoções positivas e negativas, comum a todos nós, peculiares ao que Freud havia descrito a respeito do pai primordial e às primeiras eras em que os grupos humanos se constituíram.

Fui, assim, obrigada a realizar internamente um trabalho de sonho, um sonho que seria meu e, ao mesmo tempo, genérico. Daí a minha perplexidade inicial, que agora entendo como uma pausa antes do surgimento de uma onda avassaladora uma vez que, mesmo depois de terminada a projeção, algo continuava ativado nesses redemoinhos, algo estranho pressionava para ganhar forma e voz e que brotava do desconhecido em mim, mas estava para além do meu eu individual.

Em um site espanhol associado ao "El Deseo" encontrei uma espécie de confirmação para essas sensações iniciais: "No filme *Julieta* não é possível se determinar quando algo se acaba, mas é necessário deixá-lo repousar para então assimilar o que foi contado". O próprio Almodóvar afirmou para um entrevistador que seu filme deveria ser visto pelo menos duas vezes, tendo sugerido ao irmão Agustín que ingressos grátis fossem distribuídos para aqueles que fossem ver o filme pela primeira vez, proposta essa que o irmão não aceitou (seu irmão aparece brevemente no filme como o coletor de tíquetes do trem). Agora, nas palavras do próprio Pedro Almodóvar: "Julieta cresce com o passar do tempo e com a quantidade de vezes em que é assistida…".

Em todo caso, fui ver o filme de novo. E, dessa vez, as histórias se amarraram entre si, com repetições e nós, até formarem uma rede como na imagem de Freud para o processo de elaboração onírica e a sobredeterminação quando uma mesma imagem (se pensarmos no filme como sendo o conteúdo manifesto de um sonho) se prende a vários pensamentos latentes diferentes. Aliás a representação da rede de pesca no filme é bastante bonita: nós a encontramos um pouco antes do afogamento do personagem Xoan, que era pescador e que a tecia e consertava numa das cenas. Essa rede também aparece por trás num cenário no qual Xoan e Julieta namoram no barco e, finalmente, será essa rede tecida pelo pai que a filha Antía levará consigo no dia em que abandona a mãe. Já que minha perspectiva revirou completamente resolvi abandonar muitos dos temas que havia inicialmente pinçado. Aliás, no livro de Alice Munro a filha de Julieta chama-se Penélope, a tecelã mitológica casada com Ulisses. Antía é uma heroína de Xenofonte que, por causa da ira do deus Apolo, é afastada do marido e a ele permanece fiel, como Penélope, até conseguir reunir-se a ele depois de vários anos de aventuras no mar.

Como o escreve a crítica de cinema Natália Bridi, "o cineasta soma as três tramas, estreladas pela mesma personagem, em uma narrativa única, acompanhando o passo das diferentes fases da sua vida." Aos olhos de Bridi, "Julieta é todas as mulheres em uma". Para ela, mesmo sem introduzir inovações, esse filme " vale como reflexão, mais um exemplo da intimidade do cineasta com o feminino e a maternidade".



Mas eu não sei que tipo de maternidade é essa que está sendo representada no filme. Eu também não sei que alma feminina universal é essa.

Outro assunto, o sentimento de culpa que vitima quase todos os personagens, por sua vez nada tem a ver com a culpa teorizada na psicanálise porque, para Freud, o que se precisa acompanhar são as reviravoltas da culpa inconsciente: no filme essa culpa é cultivada masoquistamente e vem associada a um impulso de autodestruição. O silêncio que marca Julieta, seus segredos, também não tem relação com o que o recalcamento suprime da consciência. Julieta, e não apenas ela, busca isolamento por meio da negação ou do afastamento concreto, na realidade externa, das figuras que lhe causam conflito e dor, ou dos ambientes associados a suas perdas.

Uma das bases da psicanálise decorre da descrição do processo de recalcamento como uma das defesas da mente contra o sofrimento. O recalcamento provoca um silêncio porque a pessoa a ele submetida não tem acesso ao que foi o evento traumático, seja às emoções então vividas, ou às suas percepções. No caso desse filme os acontecimentos dolorosos que produzem o silêncio, que é voluntário, são afastados ou renegados sem serem elaborados emocionalmente, criando, assim, sombras e enganos, muitas vezes cruéis, não só no mundo individual daquele que decide se calar, como para todos a sua volta.

Os processos de luto que se desenrolam a partir das perdas que ali acontecem desenham uma trajetória peculiar que me permite questionar

se é possível pensar num esquema mais "clássico" ligado às "perdas-lutos--ganhos" quando estes acabam por obter espaço no mundo concreto, em lugar de afetarem o mundo mental (citando Freud quando ele afirma que, no luto, "a sombra do objeto cai sobre o ego"). No filme as respostas às perdas de seres amados ou seu desaparecimento acabam, assim, se estendendo por um período de tempo muito mais longo do que ocorre num processo normal de luto e suas consequências seguem um ritmo que acaba sendo ditado pelas circunstâncias rotineiras da vida de Julieta.

Para o crítico carioca, e psicanalista, Luiz Fernando Gallego, esse filme apresenta "um Almodóvar mais fiel aos contos de Alice Munro do que a si próprio". Para ele,

> o diretor elabora sobre pessoas que passam por ganhos afetivos quase sempre associados a perdas. Julieta, diferentemente de seu pai – que vê a esposa afundando numa demência enquanto já tenta uma nova relação, privilegiando o ganho em lugar das perdas – parece não deixar de absorver as perdas. E até mesmo agrega sentimentos de culpa sem motivos mais racionais. (2016)

Para o crítico Mario Abbade, do jornal *O Globo*, este filme é um "Almodóvar menor" porque as motivações dos personagens lhe parecem pouco críveis e a narrativa pouco redonda. O conjunto, ainda citando Abbade, nos apresenta uma

> textura pujante e uma aura opressiva de um sentimento à beira de explodir, mas que não encontra válvula de escape. O que resta é compreender, sem o conforto de uma explicação — o que remete exatamente ao amor incondicional de uma mãe.

Para Francisco Russo, encontramos no filme "a nova mulher de Almodóvar" graças à habilidade desse diretor para traduzir sentimentos femininos, devido ao seu "amplo domínio estético e da narrativa". Para Russo, o longa-metragem é conduzido pela busca do segredo associado à transformação vivida por Julieta desde seu encontro com Xoan até a meia idade. Escreve ele:

> Muito consciente do material em mãos, o diretor consegue com habilidade conduzir o espectador por caminhos nem sempre óbvios. Neste filme Almodóvar a todo instante quebra expectativas, indicando que a história vai numa direção para, logo em seguida, desmenti-la … trata-se de um belíssimo trabalho que não apenas revisita sua filmografia, mas reafirma seu talento na condução de sentimentos femininos.

A presença do passado "faz seus personagens reféns do tempo e da vida". Esse passado não só domina Julieta como também invade o filme. "O mistério do filme está na própria condição humana de Julieta".

Para João P. Barreto

> de modo sóbrio, o diretor acerta ao não ceder ao melodrama escancarado, deixando a tristeza se fazer presente de forma genuína. E essa tristeza vai sendo representada de maneira sutil em seus cenários, com as cores quentes das paredes que, gradativamente, viram tons pastel, como a exibir a ausência de energia na vida de Julieta. Isso é visto, também, nos bolos que ano a ano a mulher compra para celebrar o aniversário da filha. Bolos que vão se tornando mais discretos com o passar do tempo … Trata-se de uma película feminina em sua essência, que observa as dores daquelas mulheres em suas mais variadas nuances. No mundo de Almodóvar, conceitos de certo ou errado ganham variados significados. E os homens acabam por ser representados de modo alegórico. (2016)

O filme se inicia no presente da narrativa e ele também se encerra no momento presente. O recheio da história é apresentado por Julieta quando ela decide romper um desses silêncios numa conversa imaginária com a filha. Temos a versão dela dos eventos enquanto os reapresenta através dessa carta/diário. Ao ouvirmos a voz de Julieta podemos esquecer que estamos limitados ao que ela própria percebe e recorda. Podemos ainda esquecer que ela não seria, talvez, a personagem central nessa rede de eventos na qual várias outras pessoas estão envolvidas como agentes e reagentes assim influenciando umas às outras. Por

exemplo, tendemos a colocar Ava, a amante de Xoan, num segundo plano, ou sentir com menos intensidade as trágicas doenças que ceifam as vidas da mãe de Julieta, da primeira mulher de Xoan e a da sua companheira Ava. Deixamos de dar peso à constatação possível de que a criação de um padrão desse tipo, de esposas e mães que se deterioram lentamente, seria uma escolha muito particular do roteirista e do diretor. O modo de introduzir essas mortes faz que o desaparecimento das três mulheres não pareça ter a mesma relevância que a morte de Xoan ou a fuga Antía. Deixamos de ligar essas três mortes às vidas dos homens que a elas sobreviveram e ao destino de cada um deles e acabamos tão alienados quanto Julieta, a narradora, diante da intensidade do amor que prende sua filha à Beatriz, a amiga de infância com quem ela tem um relacionamento homossexual quase escancarado.

Podemos minimizar a repetição dos cortes e desaparecimentos que leva Antía a abandonar sua mãe logo após ter sido abandonada pela amante, ou que a inspira para dar o nome do pai ao filho primogênito, que acaba morrendo afogado como o pai dela. E esse mesmo padrão parece influenciar a forma pela qual, assim como Bea fez com Antía e Antía fez com ela, Julieta cortará do seu mundo o companheiro Lorenzo. Essas três protagonistas transformam a experiência passiva da dor em um gesto deliberado, ou seja, ativo. Se a morte ou o desaparecimento da pessoa que amam as atingem, elas reproduzem uma nova morte por meio do silêncio e do afastamento, num esforço que se assemelha, em parte, ao do menino no berço que brinca com um carretel de linha na famosa observação de Freud no artigo "Além do princípio do prazer" (1920/1996).

No entanto, essa retomada de controle por parte delas não atende ao crescimento e à simbolização, como foi o caso do netinho de Freud mencionado acima. A passagem do passivo, de quem sofre um trauma emocional, ao ativo no caso delas, não se faz por meio da palavra, da verbalização, mas, por uma recusa a esta por meio da fuga.

Encontrei uma formulação abreviada e precisa dessa transposição em Joël Dor:

> quando o neto de Freud foi capaz de dizer *fort/da* (foi-se embora/voltou para cá) para simbolizar as idas e vindas da sua mãe, expressando com alegria, por meio de palavras, sua capacidade de controlar uma perda, a criança ao mesmo tempo reprimia a causa da sua tristeza (a partida da mãe) e permitia a constituição do seu inconsciente. Foi a partir deste momento do seu desenvolvimento que o inconsciente se tornou o depósito de todos os traços fonêmicos relacionados às suas experiências subsequentes de perda ou falta. (Dor, 2018, p. 21)

Retomando. Como só temos a versão de Julieta, o sempre anunciado enfoque do diretor conhecido pelo seu "cinema de mulheres", sob o qual ele retrata o mundo feminino, ficou amputado porque nem Ava, nem Marian, nem Antía, nem as esposas, nem a mãe da mãe ganham voz suficiente para que possamos conhecê-las melhor. Quanto aos dois viúvos, esses se dão bem: já tem substitutas prontas e fim de papo. Até o Lorenzo passa pelo luto de forma atenuada uma vez que, com a morte de Ava, ele "herda" (nas palavras dela própria) a Julieta. Quem se sentirá culpada por estar feliz com a namorada enquanto seu pai sucumbia às intempéries é Antía, mas essa formulação, recontada por Ava à Julieta (talvez não por acaso), vem a encobrir uma outra culpa, essa sim mais profunda, porque associada ao amor difusamente erótico que ela tem por Beatriz e pela mãe, abafando seu carinho pelo pai. Antía pode ter tentado compensar este desequilíbrio amoroso (peculiar a uma das modalidades do conflito edipiano na menina), batizando seu filho com o nome de seu pai, Xoan (e por uma ironia do destino é a morte definitiva de Xoan que a impulsiona a escrever para a mãe e a se "ressuscitar" depois de vivenciar a dor de perder um filho).

Na primeira cena do filme temos Julieta arrumando as malas para embarcar de Madri para Lisboa com Lorenzo, homem com quem vive há uns quatro ou cinco anos e a quem havia conhecido no funeral de sua amiga Ava. Naquele dia ela afirma para ele "não querer retornar a Madri nunca mais" embora ela, no dia seguinte, desistirá desse plano e se restabelecerá naquela cidade em um novo endereço, uma vez que Julieta se mudará para o mesmo edifício no qual havia vivido com a filha em Madri, desde a morte de Xoan até a emancipação de Antía. A mudança

de tática ocorreu quando, ao sair para fazer compras dos pequenos itens que lhe faltavam para a viagem, Julieta encontrou Bea, a amiga de infância e a amante de sua filha Antía, a qual não via há, aproximadamente, 12 anos. O passado ressurgiu e subjugou Julieta depois que Bea lhe descreveu como se deu seu encontro com Antía e mencionou um casamento e três filhos. Julieta não deixou que Bea percebesse que ignorava o paradeiro de Antía e que nem mesmo sabia que ela havia se casado e que agora era mãe de três crianças. Quando Lorenzo vai buscá-la para iniciarem sua viagem ela o afasta friamente, como se ele fosse um estranho qualquer. Sem lhe dar maiores explicações, ela exige que ele respeite o silencio dela do mesmo modo pelo qual ele havia sabido conviver com outros silêncios, até mesmo com o entulho dos sacos de plástico guardados no apartamento dentro dos quais Julieta havia posto todos os pertences da filha perdida. O espectador acompanha Lorenzo enquanto ele a observa à distância, mas, para todos os efeitos, aos olhos de Julieta ele não faz mais parte da sua vida.

Depois que Julieta aluga quase o mesmo apartamento em que havia morado com Antía e ali se instala, ela resolve escrever uma carta para a filha, apesar de continuar sem saber onde ela se encontra. A filha, por seu lado, só sabe o endereço daquele apartamento que seria o único caminho que lhes permitiria um reencontro no futuro. Agora vemos surgir um outro padrão: o das cartas endereçadas a um tipo de vazio. Estas não seriam apenas as de Antía para a mãe ou desta para Antía porque vale incluirmos, entre elas, como veremos a seguir, aquela primeira carta, escrita por Xoan à Julieta, convidando-a indiretamente a visitá-lo na cidadezinha costeira onde vive.

Quando Julieta reconhece que deve uma explicação à filha sobre os acontecimentos que poderiam ter levado à separação das duas, e que precisa ainda se explicar para si própria, inicia sua escrita e, num *flash-back* cinematográfico, somos transportados para uma sala de aula em que, aos 25 anos de idade, para uma turma de alunos de literatura clássica, Julieta escreve num quadro negro as três palavras gregas, *thálassa*, *pélagos* e *póntos* que designam os diferentes sentidos da palavra "mar". Ela explica que uma dessas palavras está associada ao herói Ulisses e que significava não só a profundeza e o desconhecido do mar como, ainda,

a promessa de eternidade. Nessa leitura de Julieta, a palavra "póntos" se referia não apenas ao mar como realidade física como também o caminho da aventura, como quando Ulisses recusou a imortalidade que lhe havia sido oferecida pela ninfa Calipso e decidiu continuar em seu caminho, mesmo tendo que enfrentar a fúria das ondas do mar e a própria morte. Aliás, essas referências à mortalidade e aos perigos vividos por Ulisses não me parecem aludir prolépticamente àquele episódio no qual seu futuro marido Xoan, de modo irresponsável e rancoroso, se lança ao mar numa manhã tempestuosa e se afoga.

Retornando à cronologia do filme: as lembranças de Julieta nos remetem ao dia em que ela encerra seu período de aulas como professora substituta e se despede da diretora da escola, quando recebe das mãos desta uma carta inesperada, escrita por um homem ao qual conhecera brevemente numa viagem de trem. Esta será a primeira das três cartas sem endereço preciso às quais há pouco aludi.

Abre-se agora uma nova sequência dentro dessa história quando Julieta rememora seu encontro com o futuro pai de Antía. Nesse outro *flashback* vemos Julieta sentada numa cabine de trem, com um livro de literatura clássica nas mãos, quando um homem mais velho tenta entabular uma conversa e ela evita o contato, saindo em direção ao vagão restaurante. Antes de se instalar nele ela olha a paisagem deslizar pela janela e vê um cervo correndo, como se perseguisse o trem. Por causa desse espetáculo inusitado ela entabula conversa com um rapaz já sentado a uma das mesas, mas, depois que o trem para numa estação, ambos se despedem.

Essa parada do trem na estação confirma o ritmo de movimentos e de cortes que pontua a narrativa da protagonista central do filme, até mesmo numa das cenas finais quando ela atropela um carro e precisa ser hospitalizada. Isso porque, pouco mais adiante, uma brusca freada interrompe a retomada do movimento do trem. Foi graças à primeira parada que não apenas Xoan e Julieta se separaram pela primeira vez, como ainda o passageiro que dividia a cabine com Julieta tinha podido descer na estação e correr pelos trilhos à frente do trem, assim como o cervo selvagem teria tido oportunidade de ultrapassá-lo, cegado por sua reação a algum apelo sexual. A segunda parada, que se dá de forma

súbita e inesperada, acontece quando o trem atropela um obstáculo. Foi um galho? O cervo? Uma pessoa? – indaga-se Julieta, nervosamente. Aos poucos descobre que o cervo não foi atropelado, mas o passageiro idoso que buscara conversar com ela. Ao se inteirar disso, através do desconhecido com quem estava conversando anteriormente e ao qual reencontra, passa a sentir-se culpada pela forma ríspida pela qual se desvencilhou das atenções dele. Esse traumatismo menor é cultivado por ela como um dos componentes dos sentimentos de culpa, esses, sim, inconscientes, que a atormentavam desde quando, ou até mesmo antes, se afastou da casa dos pais e da mãe doente.

Depois que o trem parte mais uma vez, Xoan, como se chama o rapaz, e Julieta retomam sua conversa e terminam fazendo amor naquela cabine esvaziada de modo tão trágico enquanto sua imagem combinada é projetada sobre a paisagem vista através do reflexo na vidraça da janela do trem e, ao lado deles, como antes, corria o cervo, enlouquecido pelo apelo de uma fêmea invisível. Xoan é um homem casado, sua esposa está à morte, acometida de uma doença degenerativa e, por isso, nem ele nem Julieta cogitam em se rever.

No filme agora retornamos ao presente da história e à Julieta de meia-idade, enquanto conta para a filha como conheceu aquele que viria a ser o pai dela. Como já vimos, Xoan localizou Julieta, da qual não tinha o endereço, por meio de uma carta enviada à instituição na qual ela trabalhava como professora substituta. Um elemento da instabilidade da protagonista fica assim enfatizado: seus endereços são provisórios e indiretos. Suas raízes foram deixadas para trás, a casa em que morou na infância foi vendida e ela faz pouco do segundo casamento do pai e do seu meio-irmão. Quando, poucos meses depois, ela vai ao encontro de Xoan na cidadezinha onde ele morava, ela está grávida. O dia da sua chegada coincide com os funerais da esposa de Xoan.

Naquele pedaço luminoso da Galícia, Julieta é recebida por uma empregada, Marian, que a atende de forma bastante grosseira, desencorajando-a de ficar na cidade e avisando logo que Xoan estava na casa de uma amante, sua antiga companheira de infância e seu consolo sexual durante a doença da mulher. Subentende-se que, como a esposa de Xoan lentamente se apagava, ele não podia abandonar a mulher e

casar-se com outra, mas que na vida dele havia a amiga Ava, uma escultura de certo renome. Marian talvez protegesse essa mulher porque as duas vinham da mesma localidade e conviviam há vários anos enquanto que Julieta era "uma Andaluz" desconhecida, uma intrusa. Xoan, por sua vez, ficou muito contente por rever a pessoa com quem havia se encantado numa viagem de trem. Só depois de algum tempo soube que aguardavam um bebê, então se decidiu restabelecer sua vida com ela. Ava continuou sendo, mais uma vez, a outra.

Como entender essa outra? O filme sugere que ela é uma mulher forte sob a aparência macia e dócil que encobre, como a argila, uma estrutura de metal. E ela era uma mulher desses dois jeitos: dura para enfrentar dores, mas macia ao toque. Ava pode ser vista como um modelo de amor maduro, de amor generoso, embora distante da maternidade biológica. Independente em vários sentidos, ela aceitava as escolhas do amigo e até dividi-lo com outras, sem demandar a monogamia extrema, como Julieta, de quem ficou amiga até o final da vida. Julieta, embora soubesse que Xoan no passado tinha tido um caso com Ava, não aceitava que o *affair* se estendesse até o presente. Era fundamental, para ela, afastar a expressão de amizade e ternura, da dos impulsos sexuais.

Há ainda uma outra questão, bem complexa, associada ao papel de Ava. Esta artista plástica funde e molda esculturas, como aquela com que presenteia Julieta antes de morrer e que apresenta um homem sentado exibindo um pênis redondo e furado como um tubo. No entanto suas obras, na realidade extra-película, foram criadas por um homem, Miquel Navarro. Parece que para Almodóvar a identidade sexual e a biológica de um artista não têm qualquer influência sobre a criação de uma obra de arte. Talvez por isso mesmo, ainda, ele pudesse transformar, como coisa dele, o romance escrito por uma mulher, a escritora Alice Munro.

Não dá para saber até que ponto a autonomia da artista Ava, contrastando com a prisão da esposa/mãe, Julieta, seria um produto das circunstâncias e não de alguma exigência ciumenta de Xoan, ou até mesmo um recado do roteirista. No filme sabemos que quem não dava liberdade à Julieta era a empregada Marian que insistia para que a patroa se adaptasse aos costumes da sua aldeia na qual as mulheres não deveriam

trabalhar fora de casa para se dedicar exclusivamente ao marido e aos filhos. Marian, na sua posição de doméstica, é uma empregada ardilosa que se conforma aos menores sinais exteriores de subserviência (ela não usa o portão da frente da casa e escapa da cena atravessando o portãozinho lateral), até mesmo em seu discurso manifesto, mas cujas revelações e intenções ocultas em dois momentos distintos, assim como sua saída pela porta lateral, tem um efeito devastador sobre a família de Xoan/Julieta e de Antía.

A primeira interferência de Marian (sem contar aquela na qual tentou despachar Julieta no dia da sua chegada) ocorreu momentos antes dela pedir demissão, quando revela à sua empregadora que, numa das raras vezes em que ela se ausentara para visitar a mãe doente, Xoan havia passado as noites na companhia de Ava. Até então, assim como Julieta, o espectador só teve chance de testemunhar a alegria de Xoan com o retorno de Julieta e Antía, e de acompanhar seus carinhos enquanto traça com o dedo os contornos de uma enorme tatuagem de um coração vermelho, com a letra A e a letra J gravados em seu interior. Quando Julieta procura descobrir mais detalhes sobre o coração: se a letra "J" representaria Julieta e o "A", Antía, Xoan a abraça, confirmando. No entanto, tendo participado da revelação de Marian, cabe ao espectador se questionar, *a posteriori*, se Xoan estava dizendo a verdade. Talvez em seu coração coubessem as duas mulheres, o "J" de Julieta e "A"… de Ava! Talvez ele se sentisse capaz de ser leal e amar duas mulheres ao mesmo tempo e usasse uma tatuagem para tornar suas escolhas públicas e, ao mesmo tempo, mantê-las secretas.

Outra expressão da pressão social, como a feita por Marian, mas agora pela religião, surge na figura de uma líder cristã que leva Antía a se arrepender do seu amor homossexual por Bea e a buscar uma vida tradicional, com casa, marido e filhos. No entanto, esse espaço religioso só se tornou significativo para Antía depois que ela foi abandonada por Bea, que a considerava absorvente e demasiado intensa no apego, e, também, pelo peso de proteger sua mãe quando estava deprimida, igualmente absorvente e demandante, numa inversão de papéis (era Antía quem cuidava e acarinhava a mãe).

Em seguida, vemos os anos em que Julieta aguarda por notícias de Antía, desiste da espera e se muda do apartamento que dividiam e inicia um *affair* com Lorenzo. O filme se encerra quando ela termina de escrever seu diário e a história volta ao momento presente, enquanto Julieta, com uma carta da filha finalmente trazendo seu endereço no envelope, e acompanhada de Lorenzo, parte para visitá-la.

O que é o feminino em Almodóvar? O que é a maternidade? Como ele retrata o luto e a depressão? Estes temas, brevemente delineados aqui, podem servir de estímulo para um debate.

Provocaciones para mirar Julieta

Resumen: El cineasta Pedro Almodóvar, en la película *Julieta*, desarrolla su trama, inspirada en las historias de Alice Munro, entrelazando temas de la mitología griega con el del duelo y la depresión, abordando temas de actualidad relacionados con la maternidad y lo femenino. A partir de la propuesta del cineasta, el autor desarrolla algunos argumentos sobre lo que psicoanalistas, como Freud y Lacan, deliberaron sobre estos aspectos fundamentales de la vida mental y la dinámica social.

Palabras clave: duelo, depresión, maternidad, femenino

Provocations to watch Juliet

Abstract: Filmmaker Pedro Almodóvar, in the film *Juliet*, develops his plot, inspired by the stories of Alice Munro, intertwining themes from Greek mythology with that of mourning and depression, dealing with current issues related to motherhood and the feminine. Based on the filmmaker's proposal, the author develops some arguments about what psychoanalysts, like Freud and Lacan, deliberated about these fundamental aspects of mental life and social dynamics.

Keywords: grief, depression, motherhood, femimine

Referências

Almodóvar, P. (2016). *Julieta.* El Deseo.

Barreto, J. P. (2016). *Película virtual.* https://pelicula-virtual.blogspot.com/2016/07/julieta.html.

Dor, J. (2018). The Paternal Function and Psychic Structures. In J. F. Gurewich (Ed.), *The Lacanian Clinical Field* (pp. 17-27, S. Fairfield, Col.). Other Press

Freud, S. (1996). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicólogicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 17-89). Imago. (Trabalho original publicado em 1920)

Gallego, L. F. (2016). Críticos. https://criticos.com.br/?p=8835.

Munro, A. (2014). *Fugitiva.* Globo.

Jansy Berndt de Souza Mello
jansy.mello@outlook.com