

# O desejo como lei: uma análise do cinema de Pedro Almodóvar

Henrique Codato

Na época em que o cinema era novidade, em que a reprodução de imagens em movimento era coisa surpreendente; quando a existência mesmo do cinematógrafo era um problema, dispontava o que Metz (1994:13) chama de crítica ou análise cinematográfica. Mesmo que ela tenha reconhecidamente um caráter muito mais filmográfico que cinematográfico, essa atividade teórica de descrever o filme por meio de uma observação fundamentada no conceito de “impressão de realidade”,<sup>1</sup> tem como objetivo entender o todo pela parte, o meio pelo fim, o próprio cinema pelo filme, num sistema no qual metáfora e metonímia – ambos elementos representacionais – tentam estabelecer uma reflexão sobre a imagem cinematográfica.

Tomamos como premissa essa relação analogicamente construída entre o cinema e o filme, mas buscamos, entretanto, estendê-la além da dualidade do dispositivo e da projeção. Nossa idéia inicial é a de que tanto na dinâmica interna como externa do filme – ou seja, tanto dentro como fora da narrativa fílmica – uma espécie de “jogo de sedução”<sup>2</sup> é instituído, e que esse jogo pode servir como elemento-chave na elaboração de uma Teoria Fílmica. Gostaríamos que o termo sedução fosse compreendido além do seu senso comum, que o define, segundo o dicionário Aurélio (1988) – incluir referência completa na bibliografia, como o ato de atrair, encantar ou fascinar, pretendemos que ele seja interpretado aqui como “o ato de captar o desejo do outro, dando seu próprio desejo como representação”.<sup>3</sup>

Como podemos observar, tal definição apresenta em sua composição semântica uma relação complementar entre dois termos: o desejo, que assume o papel simbólico de objeto, e a representação, noção atrelada ao próprio conceito de imagem, e que serve, vista sob esse prisma, como produto de uma transformação efetuada pela noção mesmo de alteridade. De fato, essas duas terminologias e sua relação servirão como base referencial na construção de nossa tese.

Este artigo é fruto de uma reflexão sobre o cinema contemporâneo espanhol, representado aqui por meio de duas produções: *A lei do desejo* (*La ley del deseo*, 1986) e *Má educação* (*La mala educación*, 2004), ambas de Pedro Almodóvar. A relevância desse cineasta no cenário internacional, a repercussão de suas obras e a pertinência temática de seus filmes frente a nossa proposta teórico-metodológica servem para justificar sua escolha como *corpus* de nossa análise.

A Espanha sempre ganhou a representação de país quente, misterioso, sensual; lugar onde se cruzam diversas culturas e etnias.<sup>4</sup> A noção de desejo sempre permeou a cultura hispânica, manifestando-se, na ficção, por meio de personagens como Don Juan<sup>5</sup> e Carmen,<sup>6</sup> por exemplo. A narrativa picaresca,<sup>7</sup> com seus anti-heróis, sua falta de intenção moralizadora e seu estilo esperpêntico<sup>8</sup> ganha lugar de destaque na literatura espanhola. Nas artes plásticas, sublinhamos a pintura subversiva e obscena de Goya<sup>9</sup> e a excentricidade das obras de Dalí. No canto e na dança, temos o flamenco, com seu toque sentimental, intenso e choroso e seus movimentos que simulam uma conquista amorosa. Finalmente, nas artes cênicas, aparecem nomes como o de García Lorca, com seu teatro poético e obsessivo,<sup>10</sup> e no cinema, destacamos o audacioso Luis Buñuel, o metafórico Carlos Saura e o próprio Almodóvar, entre tantos outros artistas que utilizam o desejo e a sedução como fonte de inspiração em suas artes.

O objetivo maior deste artigo é o de mostrar que as definições de desejo e de imagem guardam diversas semelhanças semânticas e discursivas e que tanto um como outro são representações de uma ausência e utilizam a noção de alteridade e de olhar como fundamentação. É claro que essa analogia não é novidade, como tentamos provar na primeira parte de nosso trabalho, mas propomos que ela seja utilizada como ferramenta teórico-metodológica na intenção de analisar um “gênero”<sup>11</sup> de cinema que apresenta o desejo tanto em sua forma como em seu conteúdo, desejo que se exprime como sujeito e que se deixa expressar como objeto, seduzindo seu espectador.

### **CINEMA, IMAGEM E ESPECTADOR**

Diversos modelos de análise, construídos em sua maioria sob influência do pensamento estruturalista, entre final da década de 1960 e início dos anos 1980, buscam essencialmente na concepção psicanalítica de desejo<sup>12</sup> um norte para refletir sobre a relação espectador-personagem-filme-dispositivo cinematográfico.

Para Metz (1977), o espectador é um olhar. Contudo, uma identificação entre esse olhar e a câmera e posteriormente o personagem se faz necessária para que os códigos de linguagem do filme ganhem sentido. Essa identificação – que, segundo Tortajada (1999), determina um efeito de sedução – também é condição para que o desejo se manifeste. Em suma, para o autor, toda imagem cinematográfica encontra seu significado no registro imaginário, e esse encontro faz com que o espectador, alteridade fílmica por excelência, questione seu papel de observador, provocando uma espécie de processo identificatório, seja com a atividade espectral, o que ele chama de nível primário, seja com elementos diversos da própria imagem, num nível secundário.

Oudart (1969), a partir de uma reflexão sobre a obra de Bresson, postula que, no quadro de um enunciado cinematográfico articulado em campo e contracampo, surge uma ausência que é representada pela presença de alguma coisa ou de “um alguém”, batizado pelo autor de “O Ausente” (*l’Absent*). O campo ocupado por essa presença, um terceiro campo, transforma-se então no campo do imaginário e é nesse “lugar fílmico” que o significante encontra um eco para se ancorar definitivamente no campo fílmico. Como exemplo da manifestação dessa ausência, podemos citar o cinema de Antonioni, mestre dos silêncios e dos vazios, que, contrariamente ao que poderíamos imaginar, são repletos de significação, tanto na forma quanto no conteúdo, servindo como elementos de “conexão” entre o espectador e a narrativa.<sup>13</sup>

Por sua vez, Baudry (1978) aproxima a situação do espectador cinematográfico do lugar dos homens acorrentados do Mito da Caverna de Platão. A imobilidade é utilizada para justificar tal analogia, também característica da criança que acaba de nascer e do sujeito que sonha. Nessa perspectiva, a tela de cinema seria simbolicamente o útero da mãe, para o qual o espectador desejaria retornar.

Objeto de interesse de ciências como a Psicanálise, mas também da Sociologia, da Antropologia, da Comunicação e da Semiologia, o cinema apresenta distintos contornos e diferentes possibilidades de observação, e talvez seja essa sua grande riqueza: oferecer infinitas formas de abordagem. Assim, como objeto, o cinema é inesgotável, analisado em suas diversas dimensões – mecânica, psicológica, social, cultural, estética – e em seus diferentes aspectos – fílmico, temático, narrativo, representacional – que se desdobram e que permitem a elaboração do que chamamos de “teorias do cinema”, tão ricas em número e forma como os estilos e gêneros de filmes apresentados nas salas de cinema.

Na construção de um cinema narrativo, a imagem em movimento e o som formam o que consideramos sua matéria-prima. O conteúdo narrativo ou o que a semiologia chama de significado é o que compõe e define a história do filme, que apresenta um início e um fim, um tempo e um espaço próprios,<sup>14</sup> que formam um “pseudo-mundo”, um universo fictício no qual todos os elementos se reúnem dando a impressão de uma totalidade uniforme (Aumont, 1994:80). Aí está a definição de *diegese*, uma das maneiras, segundo o pensamento aristotélico, de apresentar a ficção; uma espécie de técnica narrativa que serve como modelo na definição desse universo particular criado pela interação imagem-som.

Uma imagem pode ser entendida como a representação de um objeto determinado que não está lá realmente; a presença de uma ausência. Conectada ao mundo da memória e do *souvenir* na concepção bergsoniana<sup>15</sup> ou utilizada como

forma de apreensão do mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty (1976), a imagem pode ter um valor estético ou epistemológico, de representação ou de simulacro.<sup>16</sup> Como afirma Tortajada (1999), a partir da função enganadora da imagem, ligada à sua qualidade de “parecer ser”, ela seduz; e o ato de seduzir implica sempre em aceitar a existência do papel fundamental do espectador.

A experiência estética requer um receptor que a vivencie, que complete sua significação, que a interprete, que lhe construa um sentido. Na verdade, o termo “espectador” deve ser aqui compreendido como plural, pois não existe uma única maneira de compreendê-lo ou de delimitá-lo e talvez as maneiras de observá-lo sejam tantas quanto às formas de observar o cinema. Ele designa uma determinada população,<sup>17</sup> é claro, mas propomos que ele seja entendido aqui como um *lector in fabula* (Eco, 1979), sujeito ideal que mantém com o filme uma experiência individual – e portanto subjetiva – compreendida em seus níveis afetivo, psicológico e estético.

O sujeito-espectador serve como fator modificador da ordem dual da imagem, como explica Tortajada (1999) em sua análise sobre o cinema de Rohmer. Ele traz um terceiro olhar, termo que explicaremos melhor posteriormente, compondo uma tríade no jogo estabelecido pelo eixo-de-ação<sup>18</sup> fílmico e assumindo a posição de “sujeito desejanste”, onipresença imperceptível que condiciona o ato mesmo de seduzir.

Como exemplo dessa apreciação, Barthes (1980), ao refletir sobre a fotografia, faz oposição a duas maneiras de apreender uma (mesma) imagem, construindo um modelo de análise. A primeira, que ele chama de *studium*, refere-se à atividade de questionar a informação contida na foto por meio de seus signos objetivos e seus códigos intencionais. A segunda, por sua vez chamada *ponctum*, inquire sobre as associações subjetivas que compõem a imagem, traduzindo-a em objeto do desejo. Essa segunda forma de apreensão assume códigos distintos e nem sempre intencionais, e introduz a noção de alteridade no processo, pois ao transformar a imagem em objeto de desejo, impõe-se um elemento novo: a presença de um mediador. É justamente essa mediação que vem a compor um dos argumentos que nos interessará neste artigo.

## O DESEJO

Desejar – *desiderare*, em latim – tem sua origem etimológica na palavra *sidus* (estrela), *siderare*, que significa conjunto de astros ou estrelas; uma constelação. Di Giorgi (1990:133) explica que o termo *considerare* referia-se, na Roma antiga, à atividade de contemplar os astros e buscar nessa contemplação uma solução para eventos futuros. Uma vez que os astros respondiam negativamente aos anseios daquele

que os observava, dizia-se então que tal sujeito desistira dos astros, e é essa desistência, esse abandono, essa ausência de certeza que traduz o termo *desiderare*.

“Desejar” é, portanto, lamentar uma ausência. A marca dessa carência ganha diferentes contornos e é explicada de formas distintas por diversas correntes ao longo da História do Pensamento Ocidental. Platão condena o desejo físico e sugere que o verdadeiro desejo deve servir de motor na busca da verdade. Segundo o filósofo, os desejos do corpo servem apenas para perturbar a tranquilidade da alma. Já a moral epicuriana, que vê no prazer o bem e na dor o mal, reduz o desejo às necessidades naturais biológicas – a harmonia do corpo, o sono e o alimento – e as afirma como única forma de conquistar a felicidade. Ainda no discurso filosófico, para Espinosa e Hobbes o termo desejo (*desiderium*<sup>19</sup>) é explicado como o amor do que falta, enquanto, para Hegel, desejo é a afirmação abstrata de si pela negação imediata do que é o outro (Chauí, 1990:24).

No discurso religioso judaico-cristão, o desejo vem construir a gênese. É o desejo de conhecer o bem e o mal, de “ser como Deus” que faz com que Eva, tentada pela serpente, dê de comer do fruto a Adão, pois o fruto era bom e a árvore, desejável.<sup>20</sup> Sublimar o desejo físico e transformá-lo em fonte de força espiritual é o objetivo dos santos. O corpo torna-se, assim, um objeto de sofrimento e a sublimação desse desejo dá lugar a um gozo místico, por vezes manifesto pelo exercício da escrita, como é o caso de Santa Tereza d’Avila,<sup>21</sup> no qual Deus, o eterno ausente, ocupa o lugar da alteridade.

A partir de sua definição psicanalítica, as noções de desejo e de memória se entrelaçam, e é essa interação que permite que o próprio desejo se constitua como temporalidade. Assim, a insatisfação é protelada indefinidamente, deslocando-se a um tempo-espaco imaginário e simbólico – também chamado tempo do mito.<sup>22</sup> Segundo Freud (1999), desejo é o impulso de recuperar a primeira experiência de satisfação, para sempre perdida e jamais recuperável.

Nascido de uma perda irreparável do objeto proibido pela censura (ou pela Lei, instância simbólica), o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis, procurando burlar a censura imposta ao desejante e ao desejado (Chauí, 1990:25)

Para falarmos do desejo freudiano, é necessário abordar noções como a de sonho, de inconsciente e de identificação. O sonho seria, segundo Freud, a realização de um desejo reprimido. Tal desejo, em sua essência infantil<sup>23</sup> e sem origem real precisa,<sup>24</sup> é despertado pela consciência, que paradoxalmente é motivada pela necessidade da satisfação desse desejo, o que só poderá acontecer, entretanto, com a

intervenção do outro, da alteridade. O inconsciente, palco das pulsões da personalidade e reservatório da libido e da energia psíquica, é então ativado e passa a representar esse desejo por meio de um sistema narrativo, por vezes desconexo, mas que apresenta uma estrutura própria, construindo assim uma forma de linguagem.<sup>25</sup>

Ainda segundo o pensamento psicanalítico freudiano, o sujeito humano, em seus primeiros meses de vida, encontra-se num estado de relativa indiferença, no qual a separação entre sujeito e objeto – ou o “eu” e “o outro” – ainda não é efetivo (Aumont *et alii*, 1983:174). Uma vez iniciada essa separação, ocorre o que Freud chama de identificação primária; primeira relação do sujeito com o objeto, composição do laço afetivo estabelecido com o outro,<sup>26</sup> também conhecida como fase oral primitiva da evolução. Nos primeiros anos de vida, a alteridade ideal é composta pela imagem da mãe e do pai; daí a origem do complexo de Édipo.<sup>27</sup>

Já na teoria psicanalítica lacaniana, forjada a partir de uma releitura do pensamento freudiano feita por Lacan, a relação entre sujeito e objeto estabelece-se de forma dual, modelo próprio ao registro imaginário, e recebe o nome de “Teoria do Espelho”. Nessa teoria, o sujeito utiliza o *olhar* ou a identificação à imagem para ganhar acesso ao registro simbólico. Segundo Lacan (1988), a realidade divide-se em três registros diferentes: o *simbólico*, campo da linguagem; o *real*, que escapa a qualquer tipo de representação e, finalmente, o *imaginário*, registro da identificação espacial, lugar onde o Ego depara-se com sua própria *imagem*,<sup>28</sup> seu duplo; onde a noção de sujeito, efeito do simbólico,<sup>29</sup> descobre sua alteridade.

Lacan busca explicar sua teoria por meio do mito de Narciso, que explicita o desejo de fusão do sujeito com sua própria imagem, a fim de constituir um objeto total e único. Segundo o psicanalista, a criança, que na primeira infância<sup>30</sup> tem uma visão desfragmentada de seu corpo,<sup>31</sup> ainda não reconhece a alteridade da imagem e confunde seu reflexo com seu próprio “eu” (Ego), conquistando assim uma impressão de unidade que será superada apenas com a transição da ordem do imaginário à ordem do simbólico.

Como podemos perceber, tanto para Lacan quanto para Freud, o desejo se apresenta como uma vontade inconsciente de fundir-se com o outro – representado por sua própria imagem ou pelo corpo materno – de voltar à fase anterior ao consciente. Mas essa fusão, por consequência, resultaria na dissolução do sujeito, por isso a necessidade de reprimir tal gozo e deixá-lo sob o domínio do inconsciente.

A literatura e a crítica literária também encontram no desejo uma importante fonte de inspiração. O movimento chamado de romântico, que invadiu o Ocidente nos séculos XVIII e XIX, tem como uma de suas principais características a vontade de expressar, por meio da utilização da primeira pessoa, as experiências

pessoais do autor ou do narrador, de onde afloram narrativas oníricas, que utilizam os estados da alma ou os sentimentos em oposição à razão neoclássica.

Compte-Sponville (2001) vai dizer que o tempo é o grande mal do Romantismo, mas também sua razão de ser. É o tempo, segundo o filósofo, que dá ao sujeito a consciência de finitude e que o condena também à dupla linguagem, ou aos “além-mundos”. Ele afirma que um dos desejos maiores do autor romântico é o de fundir-se na unidade, mas que ele acaba se chocando permanentemente com o múltiplo ou com a dualidade, o que o leva a utilizar a fuga como tentação e o sonho como desculpa.

Por sua vez, René Girard (2006), ao analisar obras literárias de diferentes autores – Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoiévski –, apresenta uma interessante teoria do desejo construída a partir da noção de mediação. Utilizando a distinção entre os termos “romântico” – que não revela a presença do mediador – e “romanesco” – que revela e se constitui a partir da presença do mediador, o autor afirma que o indivíduo não é responsável pela origem de seu próprio desejo. Na realidade, essa impressão de autonomia nada mais é do que uma ilusão romântica, pois a verdadeira origem do desejo encontra-se na *mimesis*,<sup>32</sup> na imitação de um outro sujeito. Esse “mediador”, termo empregado pelo próprio Girard, transforma-se em referência na imitação do desejo dito subjetivo, seja por meio da admiração (*rôle du modèle* [papel de modelo]), como é o caso de Quixote e seu legendário Amadis, personagens de *Don Quixote de la Mancha* (1605), de Cervantes, ou ainda, de forma conflituosa (*rôle d'obstacle* [papel de obstáculo]) e por vezes contraditória, como na literatura de Dostoiévski e de Stendhal.

Essa fórmula triádica criada por Girard leva em consideração a relação entre o sujeito desejante, o objeto desejado e seu mediador, analisando-a por meio das noções de tempo e de espaço. Enquanto o tempo serve de compreensão para o processo da mediação,<sup>33</sup> o espaço serve de medida para fixar o papel que assume o mediador nesse jogo relacional. “*A mesure que le médiateur se rapproche, son rôle grandit et celui de l'objet diminue*”, defende Girard (2006).<sup>34</sup>

A relação entre o cinema e a literatura não é recente. Os estudos cinematográficos do início do século XX já aproximavam essas duas artes. A expressão *Caméra-stylo* (câmera-caneta) lançada por Astruc e os estudos críticos de Bazin (1985)<sup>35</sup> são provas disso. Metz (1977) mesmo afirma que o filme é exibicionista assim como era o romance clássico do século XIX com suas intrigas e seus personagens, modelo que o cinema imita semiologicamente, prolonga historicamente e substitui sociologicamente.

Nessas breves e obviamente incompletas descrições do desejo, tentamos mostrar ao nosso leitor que, mesmo que bastante diferentes entre si, essas acepções apresentam semelhanças em seus discursos. Podemos perceber que alguns elementos semânticos como “alteridade”, “ausência”, “tempo”, “espaço”, “memória”, “representação” e “olhar” são recorrentes e servem de referência, seja explícita ou implicitamente, para explicar o ato de desejar. Tais elementos estão também presentes na compreensão do termo “imagem”, o que nos faz acreditar que uma aproximação teórica entre os dois significantes é primordial no desenvolvimento de uma possível análise fílmica.

## O DESEJO E SUAS LEIS: O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

La ley y el deseo son lo mismo  
(Fuentes, *apud* Zurían e Varela, 2005:96)

O desejo serve de combustível para todas as narrativas de Almodóvar. Todos os seus filmes são melodramas que se inscrevem na “longa tradição espanhola da ironia e do esperpento” (Fuentes, *apud* Zurían e Varela, 2005:29). O melodrama pode ser compreendido como um gênero teatral oriundo do drama, que mistura texto e canção, no qual a música<sup>36</sup> tem o papel fundamental de reforçar as respostas emocionais do público. Tal gênero tem como características principais a introdução de elementos realistas ou cômicos num contexto trágico ou patético e a presença de um jogo de cena baseado numa relação maniqueísta, na qual o objetivo principal é fazer com que o espectador atinja a catarse,<sup>37</sup> dividindo com as personagens suas emoções e seus sentimentos. A partir da influência que se estabelece mutuamente entre teatro e cinema, no início do século passado, o melodrama passa a compor, juntamente com a tragédia e a comédia, o que chamamos de cinema narrativo, manifestando-se em distintos filmes. Daremos destaque aqui à obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

Influenciado pelas mais diversas matrizes culturais,<sup>38</sup> freqüentemente comparado a Buñuel, o diretor, que dispensa apresentações, despontou no final da década de 1970, início dos anos 1980, como um dos líderes da *movida espanhola*,<sup>39</sup> e é hoje considerado o mais importante representante do cinema espanhol contemporâneo.

Segundo Zurían (Zurían e Varela, 2005:26), Almodóvar tem na emoção estética a matéria-prima de seus melodramas. Os sentimentos que suas personagens sentem umas pelas outras, assim como os sentimentos do público ao ver seus filmes inauguram um processo de auto-identificação e de auto-implicação. Esse processo



pode ser explicado pela utilização irreversível da noção de tempo, pela utilização redundante da metáfora para traduzir os estados de ânimo das personagens e, ressaltamos, pela utilização da música como elemento estético-narrativo que, às vezes, serve para representar subjetivamente o que sentem as personagens – como *Lo dudo* (de Chucho Navarro [1944], interpretada pelo grupo Los Panchos) ou *Ne me quite pas* (de Jacques Brell [1959], interpretada por Maysa Matarazzo), canções presentes em *A lei do desejo*, – e, outras vezes, apresenta uma função específica na trama, como é o caso de *Cuore mato* (de Little Tony [1967]), em *Má educação*.

Almodóvar é mestre na arte de seduzir. No caso dos dois filmes propostos para análise, percebemos que um jogo de sedução se estabelece internamente – entre as personagens – e externamente – entre a imagem e o espectador – e que o desejo é o elemento fundamental a partir do qual a narrativa fílmica se constrói. Encontramos referências desse desejo no enquadramento dos planos, por exemplo, no qual o olhar da câmera é freqüentemente um terceiro olhar, sugerindo um *voyeurisme* ativo por parte do receptor; ou ainda, nas cenas de amor, com planos extremamente fechados, quase *closes*, convidando o espectador a deitar-se junto às personagens, a compartilhar com elas a cama e sentir o calor de seus corpos, experimentar o prazer que sentem, como numa espécie de *ménage à trois* “cine-extésico”.<sup>40</sup>

O espectador transforma-se assim em cúmplice do diretor. Almodóvar divide com ele a intimidade de suas personagens, contando-lhe seus segredos mais obscuros e mostrando-as nuas, de corpo e de alma. García (*apud* Zurián e Varela, 2005:355), ao analisar as topografias dos filmes de Almodóvar, diz que o espectador está sempre em companhia do narrador, frente a uma narrativa que se apresenta ao indivíduo em sua mais completa solidão. Numa analogia à cena inicial de *A lei do desejo*, Almodóvar conduz seu espectador ao gozo como a voz em *off* do *voyeur* conduz ao orgasmo sua presa, pedindo que ele deseje sua própria imagem como se ela fosse de outrem, que a beije através do espelho, mas que acima de tudo finja estar sozinho, e que, em hipótese alguma, revele a presença de seu guia, deixando-se trair pelo olhar.

As duas obras que nos propusemos a analisar apresentam estruturas narrativas semelhantes e diversos elementos intertextuais. Ambos os filmes contam a história de dois diretores de cinema – Pablo Quintero (Eusebio Poncela) e Enrique Goded<sup>41</sup> (Fele Martínez) –, de seus respectivos amantes – António (Antonio Banderas) e Ángel/Juan (Gael García Bernal) –, e de suas relações homossexuais construídas a partir da busca insaciável do desejo que pensam sentir uns pelos outros.

Enquanto Pablo se deixa conquistar por António na tentativa de esquecer Juan (Miguel Molina), que não o ama como este gostaria de ser amado, que não o

*absorbe las 24*,<sup>42</sup> Enrique se deixa seduzir por Ángel (que é na verdade Juan, irmão de Ignácio [Francisco Boira], verdadeiro amor de Enrique) com o intuito de recuperar seu passado, de visitar novamente as mesmas sensações de outrora, de (re)viver finalmente sua grande paixão de infância. Percebemos que as duas relações têm como motor a memória e o *souvenir*. Mesmo que seus movimentos sejam opostos – lembrança *versus* esquecimento –, são complementares, pois para esquecer é necessário primeiramente lembrar. Se tomarmos a memória como um discurso que ocupa o lugar da coisa acontecida, encontramos no termo seu sentido representacional, ancorando sua significação nas noções de imagem e de desejo. De fato, é o desejo de Enrique e de Pablo que se manifesta por meio de suas lembranças.

Tanto um como o outro se deixam seduzir espontaneamente por seus amantes no intuito de recuperar algo que lhes é ausente no tempo presente, inaugurando um processo de substituição e de transferência, no qual a busca pela realização do desejo não tem limites e passa a ser a única forma possível de sobrevivência. Enrique, a princípio, é enganado por Juan, que se faz passar por Ignácio, mas como o ciumento de Proust (1980), que busca a verdade sob a pressão das mentiras do amado, o diretor parte para a Galícia em busca de uma explicação para suas desconfianças, e acaba descobrindo toda a farsa. No diálogo final entre as duas personagens, Enrique diz a Ángel/Juan que, antes mesmo de iniciar seu filme, já conhecia sua verdadeira identidade.

Ángel: Piensava contártelo todo después del rodaje.

Enrique: Contarme qué?

Ángel: Que me llamo Juan. Que soy hermano de Ignácio y que Ignácio murrió hace cuatro años.

Enrique: Eso ya lo sabía.

Ángel: Ya, Ya sé que lo sabías<sup>43</sup>

Ángel: Pensava em te contar tudo depois das filmagens.

Enrique: Contar-me o quê?

E, mais adiante, acaba por confessar a Juan seu jogo sado-masoquista:

Ángel: Por qué me elegiste? Tú sigues sin verme de Zahara. Me elegiste sólo para follar?

Enrique: No. Te elegí por curiosidad. Quería saber hasta donde eras capaz de llegar tú y hasta donde podía soportar yo.<sup>44</sup>

No caso de Pablo, tal jogo acaba levando seus dois amantes à morte. António, utilizando as declarações conseguidas por meio de uma entrevista televisiva dada por Pablo sobre o que esperar de um amante ideal, tenta transformar-se nesse

modelo para conquistá-lo. O escritor deixa-se seduzir e inaugura um processo no qual sujeito desejante e objeto desejado se confundem. Uma vez que os dois se tornam amantes, António, obcecado pelo ciúme que sente do diretor e das correspondências trocadas entre ele e Juan – que são na verdade cartas escritas pelo próprio Pablo – vai procurar o rapaz no intuito de fazê-lo desistir de Pablo e acaba tentando seduzi-lo. *Quiero posear todo lo que ha sido de Pablo porque le quiero*, diz António antes de matá-lo. E como em *Má educación*, o diretor também vai buscar explicação para a morte de seu amado, descobrindo a verdade. *Quererte de este modo es un delito, pero estoy dispuesto a pagar por ello*,<sup>45</sup> diz António a Pablo. E sabendo que nunca poderá ocupar o lugar de Juan na vida de Pablo, suicida-se.

O desejo ou a pulsão de morte leva, uma vez personificado, o nome de Tânatos, deus que, junto a Hades, na mitologia greco-romana, representa a morte. A morte é, no caso de António, sua única saída, pois como nos lembra Santos (1990:210), “o desejo de um é o desejo do outro” e como em se tratando de desejo não cabem polarizações, abrir mão do objeto desejado seria abdicar de si mesmo como sujeito desejante. Morrer é assim uma condição para que o desejo de António por Pablo continue a existir. Já em *Má educación*, a morte é a recompensa de Ignácio. Ela traz alívio à vítima e a seus algozes e vem quase como uma redenção, uma conversão. “A verdade do desejo é a morte”, afirma Girard (2006:325).

Ambas as narrativas apresentam personagens centrais que têm em comum uma transgressão identitária de gênero. No primeiro filme, Carmem Maura é Tina Quentero, atriz *underground* e irmã de Pablo que, seduzida pelo pai quando jovem, foge para o Marrocos, troca de sexo e é posteriormente abandonada pelo progenitor que encontra outra mulher e se muda para Nova Iorque. Tina acaba por encontrar António e se apaixona pelo moço, que vê na atriz mais uma chance de possuir tudo o que é de Pablo. Aliás, é para Tina que Pablo cria a personagem de Laura P., protagonista de seu novo filme e pseudônimo utilizado pelo diretor nas cartas que escreve para António.

*Má educación*, num jogo metalinguístico, apresenta Zahara (Gael García Bernal) personagem interpretada por Ángel/Juan no filme *La visita*,<sup>46</sup> dirigido por Enrique Goded, história de um travesti que volta à sua pequena cidade natal com a intenção de vingar-se do padre que o seduzira quando ainda garoto. Zahara é uma espécie de *alter-ego* de Ignácio, verdadeiro autor da narrativa e verdadeira vítima do religioso.

Essas duas personagens têm na figura de um sacerdote – Padre Constantino, no caso de Tina e Padre Manolo, no caso de Zahara/Ignácio – o responsável por seu destino de sofrimento e por sua condenação à solidão. Contudo,

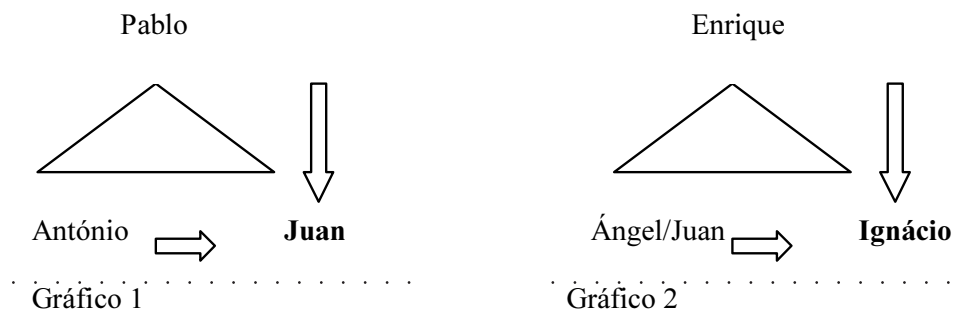
para Tina, tal referência simbólica masculina confunde-se com a de *director espiritual*, o que produz na personagem sentimentos contraditórios de culpa e de vingança.

A memória é aqui de novo protagonista. É por meio de suas lembranças que tanto Tina quanto Zahara alimentam seus desejos e é dessas mesmas lembranças que as duas personagens encontram sentido para suas vidas. *Mis recuerdos están aqui*,<sup>47</sup> diz Tina a seu “guia espiritual”, referindo-se à igreja onde os dois se encontram. *Huye de ellos como yo hé huído*,<sup>48</sup> aconselha Constantino. Zahara, por sua vez, vai procurar o Padre Manolo para fazê-lo lembrar de seu passado, que é também o passado de Ignácio. Finalmente, as ações presentes são condicionadas pelas lembranças, pois elas sempre restam, mesmo quando nada mais sobrou. Como o desejo, elas também têm de “não ser” para existir.

O desejo metafísico de mutação, de transformação, é representado pelos diversos elementos estéticos e narrativos ligados ao discurso religioso presentes nos dois filmes, e frequentemente conectados à infância.. Ada (Manuela Velasco) representa essa possibilidade de mudança – desejo manifesto pela fé – em *A lei do desejo*. Na casa de Tina, Almodóvar constrói um altar, onde coabitam imagens de santos, ícones pós-modernos, flores, velas e conchas. É diante dele que a menina faz voto de silêncio para que Tina consiga trabalho, que manifesta sua intenção de fazer sua primeira comunhão e que reza pela “ressurreição” de Pablo, acreditando que o diretor – por quem, aliás, a menina se crê apaixonada – esteja morto. Ao encontrar sua mãe, interpretada pela transexual Bibi Andersen, a menina lhe diz: *Tina y yo somos creyentes. Y mucho. Tenemos una cruz de mayo en casa.... Hemos encontrado una Virgen que hace milagros*.<sup>49</sup> É diante deste mesmo altar que António se suicida, numa espécie de auto-sacrifício, metáfora de sua impossibilidade de transformar o desejo de Pablo. A cena final do filme mostra o diretor abraçado ao corpo imóvel do jovem, representação pós-moderna da Pietá, enquanto o altar é destruído pelas chamas das velas.

Em *Má educação*, é o garoto Ignácio (Nancho Perez) que serve de representação para tal desejo metafísico. Entretanto, contrariamente à Ada, aqui tal transformação acontece inversamente. Não há mais cruces de maio ou virgens milagrosas: o menino Ignácio perde sua fé, dessacraliza o mundo, deixa de crer em Deus como consequência da expulsão de Enrique (Raul García Forneiro) do internato e dos abusos frequentes que sofre por parte de Padre Manolo. Da mediação possível do santo, afirma Girard (2006:76) ao falar da metamorfose do desejo — uma vez que o divino passa a ser humano —, é a mediação negativa da angústia e do ódio que ganha terreno. É o homem que, entregue a si mesmo, adquire a consciência de ser responsável pelo próprio destino.

Nos dois filmes é possível encontrar triângulos amorosos, o que vem a sustentar a tese de filósofo, já apresentada anteriormente neste artigo, sobre a triangularidade do desejo. Tanto António quanto Ángel/Juan adquirem uma outra identidade com a intenção de seduzir seus parceiros (gráficos 1 e 2). É justamente nessa transformação que se encontra o que o autor chama de mediação. A imitação ou *mimesis* é a estratégia escolhida pelas personagens nesse jogo de sedução, mas como nos mostra René Girard (*idem*:56), esse desejo copiado de um outro desejo tem como conseqüências a inveja, o ciúme e o ódio, pois é a própria mentira que alimenta o desejo triangular. Se António e Ángel/Juan mentem respectivamente a Pablo e Enrique, esses, por sua vez, se deixam enganar por seus parceiros, pois o desejo triangular é também o desejo que transfigura seu objeto. É somente por meio dessa metamorfose que ele consegue sobreviver.



Girard (*idem, ibidem*) afirma que essa mediação também pode manifestar-se por intermédio de um objeto qualquer.<sup>50</sup> Se Juan e Ignácio servem como mediadores na triangularidade do desejo, como explicitado nos gráficos, no caso do Senhor Berenguer (Lluís Homar), ex-padre Manolo, e de Juan, é o dinheiro que vem a servir de elemento mediador. *A Juan, le deseava cada día más*, confessa Berenguer a Goded. O velho paga as mensalidades do curso de artes cênicas de Juan, lhe dá de presente uma câmera Super 8 e uma echarpe de seda, passa a realizar suas vontades, o que faz com que o jovem se torne seu amante, seduzindo-o a ponto de convencê-lo a matar Ignácio. Mas tal como em Stendhal ou em Proust, a possessão do objeto vem trazer decepção e frustração, pois o sujeito percebe que a grande metamorfose esperada não acontece, justamente porque tal esperança se nutre da ausência e da impossibilidade do gozo, da distância que mantém o sujeito desejante do objeto desejado (Girard, 2006:106).

O desejo se manifesta ainda em cenas como a do banho de Tina, numa espécie de paródia ao banho de Anita Ekberg na Fontana di Trevi em *A doce vida*, de Fellini (*La dolce vita*, 1960). É clara a alusão que faz aqui Almodóvar ao gozo, à *juissance*. *Vamos, riegáme*<sup>51</sup> pede Tina ao funcionário, enquanto Pablo e Ada assistem à cena, estupefatos. Ou, ainda, quando Padre Manolo escuta a adaptação da canção italiana *Torna a Sorrento*, que ganha o título de *Jardinero*, cantada por Enrique, à ocasião de seu aniversário. *Cuando la estás cantando, mirale siempre a él, como si no hubiera nadie más en el refectório*,<sup>52</sup> ordena o padre assistente. Enquanto Enrique canta, o olhar de Padre Manolo manifesta medo, paixão, admiração e, claro, desejo. É pelo olhar que o sacerdote sucumbe à tentação, assim como é também pelo olhar que o espectador se deixa seduzir.

### CONCLUSÃO

O jogo de sedução não é apenas característica da narrativa fílmica. Ele extrapola a diegese e encontra como objeto de desejo o olhar do espectador, esse “terceiro sujeito”, esse *voyeur* imóvel que, sentado a uma distância fixa da tela de projeção, hesita entre dois lugares incompatíveis face à representação.<sup>53</sup> Tortajada (1999) afirma que essa condição de imobilidade favorece seu investimento imaginário no movimento que lhe é proposto pelo filme, pois o espectador se identifica ao olhar da câmera, deixando-se guiar por ela e pelas qualidades ilusionistas inerentes ao próprio cinema.

Como já exposto anteriormente, a alteridade é a condição para que o desejo se manifeste, pois é no outro que se ancora e que se espelha o meu próprio desejo, num jogo em que sujeito e objeto se confundem no desejo de se fundirem. Analogicamente, a imagem cinematográfica pode ser entendida como a expressão do desejo do outro, pois ela é a apreensão do olhar alheio. Melhor dizendo, ela é a representação de seu desejo, que, uma vez reproduzida na tela de uma sala escura, se tansorma em objeto que se pode simbolicamente possuir. É na relação de alteridade entre espectador e narrativa que se fundamenta a relação que estabelecem o desejo e a imagem cinematográfica. Assim, a principal função da imagem é seduzir o olhar a fim de buscar na memória e nas lembranças, sentido e significação. E quando a influência do mediador se faz sentir, o sentido do real se perde, dando lugar ao imaginário.

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. Assisto. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade da dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho e ajuda. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele

viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar (Metz, 1977, *apud* Xavier, 1983:406)

O conceito fundador do melodrama almodovariano consiste em apresentar uma situação sob o modelo do caleidoscópio (Zurián, 2005), representando um conjunto específico de relações entre indivíduos que, na maioria das vezes, acabam sendo levados ao impasse ou ao conflito. A frustração e a morte são frequentemente o resultado dessas tramas, e a psicologia das personagens é tão importante quanto o jogo psicológico criado pelo cineasta para influenciar e conduzir a leitura de seu espectador. É justamente por meio desse jogo, que utiliza como fio condutor o desejo, que Almodóvar seduz.

Como Pablo e Enrique se deixam seduzir por seus amantes, o espectador se deixa seduzir pela imagem, mesmo sabendo que ela, assim como António ou Juan/Ángel, é enganadora, dissimulada, mentirosa. Mas ela só pode existir a partir de seu olhar, que descobre a representação sem se dar conta de que ela vem dele mesmo, que foi ele quem a inventou, pois sou “eu” quem deseja o desejo do “outro”. Essa ambiguidade, essa analogia entre o desejo intra e extradiegético é a tese que defendemos nesse artigo, que se propõe a utilizar o cinema de Almodóvar como objeto, no intuito de aplicarmos a noção de desejo como constituinte da forma e do conteúdo fílmico.

HENRIQUE CODATO é graduado em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Brasília (UnB) e em Literatura e Estética pela Universidade de Genebra, Suíça. Atualmente é doutorando do departamento de História e Estética do Cinema na Universidade de Lausanne, Suíça.

## NOTAS

1 Conceito explicado por Metz (1994) como a impressão causada pela imagem em movimento, que desperta no espectador do filme um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. Cada técnica de representação ou ainda cada meio (fotografia, pintura, teatro) apresenta uma impressão de realidade mais ou menos forte, admitindo graus distintos de índices de realidade. Para Metz, o movimento contribui de maneira direta com a impressão de realidade, pois é ele que dá corporalidade aos objetos, sendo freqüentemente percebido como mais real do que outras estruturas visuais.

2 Tese corroborada por Tortajada (1999).

3 Definição apresentada em francês : «Séduire c'est capter le désir de l'autre en donnant son propre désir en représentation» (tradução minha).

4 Cristãos e muçulmanos, africanos e ciganos, por exemplo. Sobre a alteridade étnica no cinema espanhol, aconselhamos o livro de Isabel Santaolalla *Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Col. 81/2, PUZ, 2005.

5 Personagem mitológica andaluz, inveterado conquistador que desafia as leis morais da época, aparece pela primeira vez em 1630, na peça *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* do dramaturgo espanhol Tirso de Molina, posteriormente adaptada por Molière (1665). Don Juan é também inspiração para Mozart na concepção de sua ópera *Don Giovanni* (1787).

6 Personagem título da obra de Prosper Mérimée (1845), transformada em ópera por Bizet (1875), Carmen é uma cigana que utiliza sua beleza e sensualidade para conquistar os homens que cruzam seu caminho .

7 Gênero de novela espanhola que narra, utilizando a forma autobiográfica, as aventuras de um pícaro ou anti-herói (Disponível em <http://www.wordreference.com/definicion/picaresco>, acessado em 10 de agosto de 2007).

8 Estilo literário caracterizado pelo exagero e pelo uso do grotesco com intenção de crítica social.

9 Com destaque para O quadro *La Maja desnuda* (1790-1800).

10 Lorca utiliza uma série de elementos estéticos e semânticos que se repetem ao longo de toda sua obra, com destaque ao sangue, à faca e à rosa.

11 Entendemos como gênero uma delimitação formal, uma modalidade normativa e/ou classificatória.



12 Principalmente na psicanálise freudiana e na lacaniana, posteriormente explicadas em nosso projeto.

13 Pensamos especialmente nos filmes *A aventura* (*L'Avventura*, 1960), *A noite* (*La Notte*, 1961), *O eclipse* (*L'Eclisse*, 1962) e *Deserto vermelho* (*Il Deserto Rosso*, 1964), quadrilogia cujo tema principal é a falta de comunicação entre amantes.

14 Fazemos referência aqui à questão da relação espaço-tempo filmico (*temps du récit*) ou diegético e o espaço-tempo ditos reais (*temps de la chose-racontée*), ou extradiegéticos (Metz, 1994:27).

15 Ver Deleuze (1989), que parte de postulados de Bergson sobre a imagem para compor sua reflexão sobre o cinema.

16 Compreendido em sua noção primeira, (Platão), como a representação mnemotécnica de um objeto por meio de uma representação; uma ilusão dos sentidos. Uma “simulação”, que certamente não deixa de ter uma existência própria, como nos propõe Baudrillard (1991).

17 Compreendida como um determinado público analisável em termos estatísticos, econômicos e sociológicos.

18 Linha imaginária que interliga os olhares de duas ou mais pessoas em cena.

19 Chauí (1990:24) explica o termo *desiderium* como nostalgia, saudade.

20 Gênese, cap.3 (Bíblia Sagrada, 1996).

21 Ver Denis Vasse, 1997.

22 Um tempo fora do tempo, anterior a ele mesmo (Campbel, 1999)

23 Tese fundamental da Teoria dos Sonhos de Freud (Complexo de Édipo).

24 Portanto, simbolicamente representado pelo Mito.

25 Propomos que linguagem seja entendida em sua concepção saussuriana, ou seja, como um sistema de signos que serve para comunicar algo.

26 A alteridade por excelência nessa primeira fase é representada pela mãe.

27 Teoria psicanalítica desenvolvida por Freud (mesmo que o termo complexo tenha sido estabelecido por Jung) que afirma que a criança (menino), na fase dita genital do desenvolvimento (entre 2 e 3 anos), sente-se atraída pelo progenitor do sexo oposto ao seu (a mãe) e desenvolve um comportamento hostil face ao progenitor do mesmo sexo (o pai), percebendo-o como uma ameaça. Tal complexo faz alusão ao mito grego de Édipo, que mata seu pai e se casa com sua mãe, recebendo o nome de “Complexo de Electra” em sua versão feminina.

28 O termo é aqui apresentado em itálico pois refere-se à “Teoria do Espelho” de Lacan (1988).

29 Segundo o pensamento psicanalítico freudiano, o indivíduo torna-se sujeito por meio da linguagem que, como propõe Lacan, se encontra-se no campo do simbólico.

30 Tal manifestação acontece, segundo Lacan, entre os primeiros 6 a 18 meses de vida.

31 Daí as fases assinaladas por Freud como anal e oral.

32 Termo utilizado por Aristóteles em sua *Poética* para referir-se ao ato da imitação ou da representação.

33 Girard (2006:52) afirma que o tempo serve para que o sujeito ganhe a consciência e reconheça que esse processo de mediação nada mais é do que pura imitação, de que sempre se copiou o outro – a alteridade – a fim de parecer original.

34 À medida que o mediador se aproxima (do sujeito desejante), seu papel se amplifica e o do objeto diminui. (Tradução minha).

35 Em suas críticas e análises, Bazin emprega freqüentemente termos vindos de outras artes, tais como *regard* (olhar), originário da pintura; *mise-en-scène* (encenação), vinda do teatro; e *style* (estilo) e *auteur* (autor), emprestados da crítica literária.

36 O prefixo melo-, originário do grego, significa canto ou música.

37 Conceito aristotélico que defende que, por meio do melodrama, a alma do espectador será purificada de suas paixões excessivas.

38 Aconselhamos a leitura do artigo de Román Gubern sobre o tema. *In* Zurían e Varela, *op.cit.*, p. 45-56.

39 Movimento cultural com viés *underground* que chacoalhou Madri após a morte de Franco (1975). Para saber mais sobre o tema, aconselhamos o artigo de Pilar Martínez-Vasseur presente no livro *Almodóvar: el cine como pasión* (*apud* Zurían e Varela, 2005:107-131).

40 Alusão à sinestesia. Jogo de palavras que sugere o êxtase amoroso por meio do prazer visual.

41 Goded, uma homenagem a Godard? Zurían (2005) afirma que as duas personagens funcionam como *alter-ego* do próprio Pedro Almodóvar.

42 “O absorve as 24 horas do dia”. Referência às palavras de Pablo em sua entrevista televisiva, falando do que mais o fascina e do que mais o amedronta no amor.

43 “Ángel: Pensava em te contar tudo depois das filmagens.

Enrique: Contar-me o quê?

Ángel: Que me chamo Juan. Que sou irmão de Ignácio e que Ignácio morreu faz quatro anos.

Enrique: Eu já sabia disso.

Ángel: Sim, eu sei que já sabia.” (tradução minha).

44 “Ángel: Por que me escolheu? Você continua sem me ver como Zahara. Você me escolheu somente para transar? Enrique: Não. Te escolhi por curiosidade. Queria saber até onde eras capaz de chegar e até onde eu poderia suportar.” (tradução minha).

45 “Querer-te desse modo é um delito, mas estou disposto a pagar por ele.” (tradução minha).

46 O título do filme de Enrique Goded faz alusão a uma multiplicidade de visitas. Essa gradação refere-se à visita que recebe Padre Manolo de Zahara para chantageá-lo, à visita que o próprio Enrique recebe de Ángel/Juan no início de *Má educação*, à visita que faz Berenguer – ex-padre Manolo ao estúdio de Goded e, finalmente, à visita que faz Almodóvar ao filme de Goded, criando assim um efeito metalinguístico.

47 Minhas recordações estão aqui. (tradução minha).

48 Fuja delas como eu fugi. (tradução minha).

49 Tina e eu somos crentes. Temos uma cruz de maio em casa. Encontramos uma virgem que faz milagres. (tradução minha).

50 O que a psicanálise vai chamar de fetichismo.

51 Vamos. Regue-me. (tradução minha).

52 Quando a estiver cantando [a canção], olhe sempre para ele, como se não houvesse mais ninguém no refeitório. (tradução minha).

53 O lugar real do espectador e seu lugar imaginário, aquele que constrói a significação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques et alii. *l'Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1984.
- \_\_\_\_\_. *L'Image*. Paris: Nathan, 1994.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-Cinéma*. Paris: Albatroz, 1978.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Éditions du Cerf, 1985.
- BÍBLIA SAGRADA. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas-Athenas, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”, in NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COMPTE-SPONVILLE, André. *Apresentações de Filosofia*. Lisboa: Ed. Piaget, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Ed. Minuit, 1989.
- \_\_\_\_\_. *L'image-mouvement*. Paris, Ed. Minuit, 1983.
- DI GIORGI, Flávio. “Os caminhos do desejo”, in NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- GARCÍA, Alicia Díez de Baldeón (2005). “El cine narrativo de Almodóvar a través de sus topografías” in ZURIÁN ; Francisco e VARELA ; Carmen Vázquez. *Almodovar : el cine como pasión : actas del Congreso Internacional “Pedro Almodovar”*. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, 2006.
- LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1988.
- MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar (2005). « La España de los 80 en Mujeres al borde de un ataque de nervios » in ZURIÁN ; Francisco e VARELA ; Carmen Vázquez. *Almodovar : el cine como pasión : actas del Congreso Internacional*

“*Pedro Almodovar*”. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1976. Collection Tel.

METZ, Christian. *Le signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: UGE, 1977.

\_\_\_\_\_. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I. Paris: Ed. Klincksieck, 1994.

LOUDART, Jean-Pierre. «La Suture», *Cahiers du Cinéma*, n. 211 e 212, abril e maio, 1969.

PRÉDAL, René (2001). *Le cinéma d’auteur, une vieille lune?* Paris : Éditions du Cerf .

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Tome VII – *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1980.

SANTAOLALLA, Isabel (2005). *Los “Otros”: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. PUZ : Zaragoza.

SANTOS, Laymert Garcia. “Lautréamont e o desejo de não desejar”, in NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1990.

TORTAJADA, Maria. *Le Spectateur séduit : Le Libertinage dans le cinéma d’Eric Rohmer*. Paris: Ed. Kimé, 1999

VASSE, Denis. *O umbigo e a voz: psicanálise de duas crianças*. Loyola, São Paulo, 1977

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. Coleção Arte e Cultura, nº 5.

ZURIÁN, Francisco. “Mirada y pasión: reflexiones en torno a la obra almodovariana”, in ZURIÁN, Francisco e VARELA, Carmen Vázquez. *Almodovar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodovar”*. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

\_\_\_\_\_ e VARELA, Carmen Vázquez. *Almodovar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodovar”*. Universidad de Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.