



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA CLÁUDIA MARIA BUSATO
ÁREA: CINEMA E COMUNICAÇÃO

A Restauração de Vínculos no Filme *Volver*, de Pedro Almodóvar

Andréa Villar Silva
RA 2036582/0

Brasília, maio de 2007

Andréa Villar Silva

A Restauração de Vínculos no Filme *Volver*, de Pedro Almodóvar

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof . Cláudia Maria Busato

Brasília, maio de 2007

Andréa Villar Silva

A Restauração de Vínculos no Filme *Volver*, de Pedro Almodóvar

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Cláudia Maria Busato
Orientadora

Examinador

Examinador

Brasília, maio de 2007

DEDICATÓRIA

À minha mãe, fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio em todos os momentos desta longa caminhada.

Aos amigos, pela companhia sempre revigorante.

Ao Heitor, pelo carinho e compreensão.

À minha orientadora, Cláudia Maria Busato, pela condução brilhante.

“O grito de homem delimita um território, o da mulher remete a um espaço ilimitado, engole qualquer coisa em si; é centrípeto e fascinatório, ao passo que o do homem é centrífugo e definido”

Michel Chion, 1991

RESUMO

O cinema é uma arte de inúmeros sentimentos. Sentimentos do autor, do diretor, dos personagens, do enredo e, principalmente, do espectador. Quando se assiste a um filme, se sente parte dele, se identifica com o que vê. Os filmes de Pedro Almodóvar não são diferentes. O público consegue se enxergar dentro dos planos mostrados. Almodóvar consegue despertar, através de suas seqüências, câmeras, iluminação, montagem e histórias incríveis, sentidos para muitas coisas, talvez, ainda não explicadas. O filme, objeto desta pesquisa, *Volver*, traz ao espectador uma pequena, porém, grande amostra do que é família e das dificuldades de fazer parte de uma. Uma história de mães e filhas que se amam, mas que, devido a problemas passados, se afastaram. Mulheres que lutam, todos os dias, por algo melhor, que nem elas mesmas conseguem explicar. Este trabalho se trata exatamente disto: a batalha que mães e filhas traçam diariamente para viver suas diferenças, suas semelhanças. Por meio de bibliografia selecionada, com autores da psicologia analítica, cinema e mitologia, revelam-se os motivos e os porquês dos relacionamentos entre mãe e filho serem tão complexos.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar, vínculos, arquétipos, Grande Mãe, cinema.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	9
1.1	Método	10
2	“Não tivemos sorte com os homens. Nenhuma de nós” – Um pouco sobre as mulheres de Almodóvar.....	11
3	“Voltar a Sentir”.....	19
3.1	O que, afinal, são os Arquétipos?	19
3.1.1	“Minha filha, não tenha medo de mim. Sou sua mãe” – O arquétipo da Grande Mãe.....	21
3.2	“É o vento. O maldito vento que nos deixa loucas” – Falando de Mitologia....	23
3.3	Para falar de cinema há que se começar pela imagem	26
3.3.1	“O mais difícil de <i>Volver</i> foi escrever sua sinopse” – O Cinema	27
3.3.2	Algumas Diferenças entre Cinema e Fotografia	28
3.3.3	O que é uma Narração?	29
3.3.4	“Meus filmes são cada vez mais difíceis de resumir em poucas linhas” – O cinema como linguagem.....	30
3.4	Encontros com a Semiologia.....	31
4	“Os fantasmas não choram”	34
5	Considerações Finais	39
	REFERÊNCIAS	41
	ANEXOS.....	43

1 Introdução

Este trabalho é uma análise da personagem de Penélope Cruz no filme *Volter*, de Pedro Almodóvar, que tem na díade mãe-filho o núcleo fundador de uma narrativa universal – o amor.

A análise fílmica é importante, pois permite desfolhar em substratos a cada momento mais sutis a obra que o diretor criou, seus personagens e as histórias envolvidas; permite, assim, que seus elementos sejam apreendidos na conjuntura de atitudes, ações e formas de comportamento presentes.

Tem-se, como objetivo principal, analisar a relação entre mãe e filho constituída e seus desdobramentos psíquicos. Como objetivos específicos, propõem-se trazer para o âmbito da pesquisa acadêmica a arte do cinema, visando mostrar, por meio do referencial teórico adotado porque o cinema se fez tão importante na vida das pessoas e por que elas se identificam com ele.

A história de Raimunda, personagem de Penélope Cruz no filme *Volter* é aqui revisitada. A personagem passou por vários traumas em sua vida e tem sérios problemas com a mãe, a personagem de Carmen Maura. Tem, também, uma filha por quem tem muito amor e dedicação. Uma mãe é capaz, por meio de suas atitudes, de mudar o rumo da vida de um filho? Será que as decisões que toma podem influenciar a cria de forma negativa ou positiva? Pensa-se que sim. A mãe é parte fundamental na criação de um filho e a maneira que o cria faz dele um ser humano completo ou não.

Esta monografia, tendo um caráter dedutivo, foi feita, basicamente, através de pesquisa bibliográfica com autores da área de cinema e estudos da imagem, como Christian Metz e Jacques Aumont, da psicologia analítica, como Carl Gustav Jung, Erich Neumann e James Hillman, além da contribuição de Joseph Campbell que trata dos mitos. Está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, encontra-se uma introdução ao assunto, que mostra quem é Pedro Almodóvar, cita alguns filmes do diretor, no intuito de descrever algumas de suas personagens femininas. O capítulo fornece, também, a descrição do filme objeto desta pesquisa, que, apesar de ter sido feito recentemente, no ano de 2006, está localizada antes das demais.

O segundo capítulo traz o referencial teórico da pesquisa, abordando temas como os arquétipos, mais especificamente o arquétipo da Grande Mãe, mitos e o cinema enquanto linguagem e arte.

No terceiro capítulo, por fim, está a análise propriamente dita. A visão da pesquisadora acerca do filme e da relação mãe e filho, sempre baseada em bibliografia previamente selecionada tenta perfazer um possível caminho interpretativo oriundo das injunções simbólicas presentes em toda narrativa.

1.1 Método

Esta é uma pesquisa exploratória com natureza aplicada. Tem um caráter dedutivo e foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica acerca de autores do cinema, psicologia analítica e mitologia, tais como Carl Gustav Jung, Erich Neumann, Joseph Campbell, Christian Metz, Paula Pantoja Boechat, entre outros.

No referencial teórico tratam-se de assuntos como arquétipos, mitos, cinema e teoria da imagem.

Privilegia-se o conceito dos arquétipos, da psicologia e dos mitos, pois estes permitem que os sentidos, as latências psicossociais das personagens sejam tratados com profundidade. Afinal, as personagens do filme *Volver*, de Pedro Almodóvar, são mulheres densas e julga-se que, por meio destes conceitos, seja possível identificar o porquê de suas ações e atitudes.

As noções de cinema propriamente e da teoria da imagem subsidiam a pesquisa quanto aos elementos de construção dessa linguagem. À luz destes conhecimentos torna-se defensável que as personagens de Almodóvar, no filme *Volver*, são representações femininas condensadas de emoção. Tensas e intensas, as personagens revelam percursos de individuação possíveis. Com esse arcabouço conceitual, é possível unir diferentes teorias e áreas em torno de um objeto – a filmografia de Almodóvar – ora polêmico ora revelador, sem que a forma acadêmica dilua o conteúdo.

2 “Não tivemos sorte com os homens. Nenhuma de nós” – Um pouco sobre as mulheres de Almodóvar

Pedro Almodóvar nasceu em *Calzada de Calatrava*, na província de *Ciudad Real*, na década de 50. Cresceu em uma família de valores tradicionais e no final dos anos 60 chegou à Madri. Como não podia se matricular na Escola de Cinema, pois o ditador Franco acabava de fechá-la, teve que trabalhar em diversas coisas. Em 1974 fez seu primeiro curta-metragem: *Dos Putas o Historia de Amor que Termina em Boda*. Neste mesmo ano, o General Franco ficou gravemente doente. Após sua morte, foram feitos vários filmes de sexo explícito e questões políticas, temas antes censurados.

Almodóvar foi considerado o melhor representante da Espanha dos anos 80, devido à eclosão da *Movida Madrileña*, movimento cultural que se inspirou no *pop* e no *punk* norte-americano e europeu.

Segundo Melo (1996, p. 228), “Almodóvar transforma os objetos e dogmas do secular catolicismo em ícones da cultura *pop* através de uma abordagem lúdica e inteligente”. Em seus filmes, trata do consumo de drogas, morte, homossexualismo, estupro. Os personagens são sempre fortes, pessoas que tomam determinadas atitudes diante das dificuldades, mesmo tendo sido feridas emocionalmente. As personagens femininas são mais presentes em seus filmes e, relacionando as “mulheres de Almodóvar” com a posição social das mulheres da época, vê-se que são opostas aos modelos de feminino de fato existentes na Espanha. No final da década de 70, as mulheres espanholas ainda eram submissas aos maridos.

O cineasta teve vários problemas com a censura, pois de acordo com Haouli (1996, p. 87), “a paixão subverte a razão a todo momento”. É como se Almodóvar destruísse as regras impostas pela sociedade e criasse suas próprias, tratando de assuntos que são vistos com preconceito pelas pessoas.

Observar os personagens de Almodóvar é, de alguma forma, enxergar ele próprio. São suas experiências pessoais que se encontram em seus filmes, além de uma profunda análise da realidade da Espanha. Movidos pelo desejo, eles não se importam com o desprezo da sociedade. São autênticos ao lidar com os problemas e paixões (MELO, 1996).

***Volver*¹ (2006)**

Este filme foi o último feito pelo cineasta e é, também, o objeto desta pesquisa. Será analisado posteriormente. Neste capítulo será feita apenas a descrição.

O filme se passa em Madri, onde Raimunda (Penélope Cruz) vive com sua filha Paula (Yohana Cobo) e seu marido. Sua irmã Sole (Lola Dueñas) também vive na cidade, trabalhando como cabeleireira em sua casa. Em uma vila perto de Madri, onde as irmãs cresceram, vive a Tia Paula (Chus Lampreave) e Agustina (Blanca Portillo), uma vizinha. A mãe (Carmen Maura) e o pai de Raimunda e Sole supostamente morreram em um incêndio na vila, muito comum devido aos fortes ventos.

Anos antes de seus pais morrerem, Raimunda foi morar com sua tia. Descobre-se, mais adiante, que Raimunda saiu de casa por ter sido abusada sexualmente por seu pai e por ter engravidado dele. Como não suportava a situação e, também, pela omissão de sua mãe, que não sabia do ocorrido, decidiu se mudar. Casou-se e se mudou para Madri. Seu marido reconheceu sua filha como dele e assim seguiram suas vidas.

Raimunda é uma mulher forte, tem vários empregos para sustentar a casa, pois seu marido está desempregado, e ainda cuida de sua filha. Uma noite, chegando do trabalho, encontra a filha Paula na rua, muito atormentada. Entra em casa e se depara com seu marido morto no chão da cozinha. A filha conta que o pai, bêbado, tentou estuprá-la e esta o matou para se defender da agressão. Raimunda, para proteger sua filha, limpa o sangue do chão, enrola o corpo do marido em um cobertor e, com a ajuda de Paula, leva-o para o restaurante de um vizinho que tinha viajado e deixado as chaves com elas. Guarda-o no *freezer* e tenta acalmar a filha, dizendo-lhe que não tinha sido sua culpa. Há cumplicidade entre as duas, uma forma de amor?

Na mesma noite, Tia Paula morre e Sole liga para avisar, mas Raimunda diz que não poderá ir ao enterro, apesar de ter um carinho enorme por sua tia. Sole vai

¹ Descrição do filme feita pela própria pesquisadora.

sozinha ao vilarejo, velar o corpo. Lá, encontra com Agustina que lhe consola. Sole volta para Madri e quando sai de seu carro, escuta barulhos no porta-malas. Abre e vê sua mãe, dada como morta há anos, que lhe conta que estava esse tempo todo cuidando da Tia Paula. Pede a Sole que ainda não conte nada a Raimunda.

Raimunda segue sua vida, pensando o que fazer com o corpo do marido. Tem a oportunidade de trabalhar no restaurante de seu amigo, cozinhando para um grupo de pessoas que estavam gravando um filme nas redondezas. Agarra a chance como uma maneira de ganhar mais dinheiro para sobreviver.

Enquanto isso, Paula, sua filha, conhece a avó na casa de Sole, que já não agüenta mais esconder isto de Raimunda. Ela, por sua vez, encontra uma maneira de enterrar o corpo de seu marido na beira do rio, perto do vilarejo que morava quando criança.

O filme se passa e, certo tempo depois, Raimunda encontra, enfim, sua mãe, que conta que voltou apenas para pedir-lhe perdão pelo mal que tinha causado, por não saber o que o marido tinha feito e por não ter percebido nada. Raimunda, após entender a situação, diz à mãe que sentiu muita falta e que precisa muito dela.

Descobre-se que, na verdade, Irene (Carmen Maura) não tinha morrido no incêndio, mas sim, matado seu marido e a amante dele, por não agüentar mais ser traída.

No final do filme, Irene volta ao vilarejo para cuidar de Agustina, que estava doente, até seus últimos dias, como fez com sua irmã. Raimunda, Paula e Sole seguem suas vidas, deixando para trás tudo o que tinham passado.

Almodóvar, no site oficial do filme, diz que *Volver* envolve muitas voltas. Ele mesmo voltou à sua terra natal, a trabalhar com Carmen Maura (fazia dezessete anos que ela não participava de filmes seus), a falar das mulheres e da maternidade, como o início da vida. Fala, também, que *Volver* é um filme sobre a família.

Está claro que o fez para homenagear, tanto as suas origens, como sua própria mãe.

Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón (1980)

O filme, lançado em 1980, conta a história de Pepi, interpretada por Carmen Maura, uma virgem que tem uma plantação de maconha na varanda de seu apartamento. É descoberta por um policial (Félix Rotaeta) e, na tentativa de evitar

problemas, sugere a ele uma penetração anal. Ele não aceita e a estupra brutalmente. Ela decide se vingar, pois estava “guardando” sua virgindade para ganhar um bom dinheiro no futuro. Pede a seus amigos que dêem uma surra no policial.

Surge outra importante personagem, Luci (Eva Siva), esposa do policial que estuprou Pepi. Luci é uma dona de casa, maltratada por seu marido. Ao saber o que aconteceu com Pepi, Luci resolve “pagar” a dívida de seu marido dando aulas de tricô a ela. Lá, se apaixona por Bom (Olvido “Alaska” Gara), uma jovem roqueira sádica, começa a cheirar cocaína e abandona seu marido. Só volta para ele quando recebe uma surra que a hospitaliza.

De acordo com Melo (1996), Luci queria, desde o começo, ser maltratada, por isso casou-se com um policial. Ao ficar insatisfeita por seu casamento ser convencional, se relaciona com Bom, que supre suas necessidades momentâneas.

No cinema clássico, a imagem da mulher está ligada à ameaça, que favorece, assim, a perversão masculina. Neste filme, porém, acontece o contrário. É a mulher que se perverte e age. A história do filme está nas mãos delas.

No final do filme, Bom decide trocar o *rock* pelo bolero, seguindo o conselho de Pepi. Pepi, por sua vez, não mantém relações sexuais com mais ninguém, mas também não deixa muito definida a sua sexualidade.

O estupro sofrido por Pepi e a reação não-convencional que ela teve acerca disso (pedir a seus amigos que dessem uma surra no policial) se relacionam diretamente com o filme *Volver*, objeto desta pesquisa. Raimunda, interpretada por Penélope Cruz, é estuprada pelo próprio pai e engravida. Sua atitude é sair de casa. Anos mais tarde, uma noite chegando do trabalho, se depara com seu marido morto no chão de sua cozinha. A filha conta que o pai tentou estuprá-la e ela o matou. A reação de Raimunda é limpar o sangue, envolver o corpo do marido em um cobertor e guardá-lo dentro de um *freezer*.

***Átame!* (1989)**

Este filme conta a história de Marina (Victoria Abril) e Ricky (Antonio Banderas). Marina é uma atriz pornô viciada em drogas e Ricky é um doente mental, recém saído de uma clínica. Ele se apaixona por Marina e, como quer constituir uma vida normal com ela, usa da violência para tê-la. Bate, seqüestra e a prende em seu

apartamento. O objetivo é que ela se apaixone por ele. Mesmo depois de sofrer muito, Marina se apaixona por Ricky.

A propósito, Zygmunt Bauman (2004), na obra *Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*, trata do amor ao próximo. Diz que, para amar alguém, essa pessoa deve ter merecido esse afeto de alguma forma. É comum que isso aconteça com pessoas parecidas, pois um consegue ver no outro uma parte de si mesmo e acaba amando essas características. Com alguém muito diferente é difícil, pois não se projeta um valor próprio ou algo significativo.

Marina e Ricky, apesar de serem seres humanos diferentes, são muito semelhantes. Ambos são discriminados pela sociedade, de certa forma. Ela, por ser atriz pornô e ele por ser doente mental. Ricky viu em Marina a possibilidade do amor. Sentiu que ela seria a única pessoa que poderia suprir suas necessidades de homem e amante, pois, provavelmente, nenhuma outra mulher se interessaria por ele. Partiu, então, para a “conquista” da mulher amada à sua própria maneira.

Neste filme, Almodóvar faz com que todos os personagens assumam todos os papéis. Marina está gravando um filme de terror, mas é ela que mata o “monstro”, é o sujeito da ação. Já com Ricky, ela se torna o objeto. O mesmo acontece com ele. Ricky é o sujeito na sua relação com Marina, a partir do momento em que a agride e seqüestra, mas é o objeto de desejo da dona da clínica (Maria Barranco), que tinha uma obsessão por ele (MELO, 1996).

Momento semelhante ocorre em *Volver*. Raimunda é a vítima na violência que seu pai a faz passar, mas é o agente na hora de proteger sua filha de uma história igual à sua. Contudo, não é inseqüente e passional como os personagens de *Átame!* Age com a razão, apesar de fortemente abalada emocionalmente.

Em uma entrevista exibida no dia 6/11/95, no programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, Pedro Almodóvar disse: “Quando digo que tudo para mim é normal, me refiro a que tudo, inclusive o pior, faz parte da nossa natureza”. Percebe-se um pouco do que ele tenta mostrar em seus filmes. O ser humano é capaz de tudo, qualquer tipo de ação, para atingir o que procura. Uns com certas atitudes, outros com outras, mas todos buscam a mesma coisa, e basta uma oportunidade para pô-las em prática.

Kika (1993)

Kika (Verônica Forqué) é uma personagem otimista, porém, frágil. Parece padecer da inexistência de um sentido para a sua vida. Casada com Ramón (Alex Casanovas), sofre uma série de problemas durante todo o filme, embora em nenhum momento ela se queixe. Contrária a ela está Andréa Caracortada (Victoria Abril), uma mulher cruel, que encarna o conceito do mal.

Kika é estuprada por Paul Bazzo, mas, devido à sua maneira de enxergar o mundo, sempre confiando nas pessoas, nunca se deixando levar pelo sofrimento, quase não se abala com o episódio. A cena do estupro é explorada por Almodóvar como se fosse uma deformação do prazer, mas logo se torna cômica.

Melo (1996, p. 255):

... após três horas seguidas de sexo, Kika já demonstra o desconforto de sua posição, tem vontade de espirrar, fazer xixi e lembra a Paul que ela não pode ficar ali o dia todo, porque as tarefas domésticas a aguardam.

Em seu casamento também não encontra prazer sexual. Seu marido, para ter prazer, necessita de distância do objeto e enxerga em Kika a figura de sua mãe, um desejo incestuoso.

Kika passa o filme inteiro sem conseguir transformar sua vida, apenas na última cena é capaz disso. Esta personagem é quase utópica, é um vazio de consciência, não poderia ser real.

O médico e etólogo francês, Boris Cyrulnik (2005), chama “resiliência” à capacidade da pessoa retomar o desenvolvimento e o sentido da própria vida a partir de um trauma ou choque. A atitude pró-ativa se dá a partir do momento em que o indivíduo representa a si mesmo, e enxerga o ato que lhe causou sofrimento como algo significativo em sua vida. Só aí é capaz de superar-se. Apesar de Kika não conseguir mudar o rumo de sua vida, não se deixa abalar pelas violações que sofre. Talvez, por ser exageradamente condescendente, ela não sofra tanto quanto a maioria das pessoas. Indague-se, aqui, se Kika é capaz de buscar provisões próprias, psicologicamente, apesar do desempenho social limitado?

Totalmente diferente de Kika é Raimunda, de *Volver*. O fator estupro é mostrado mais uma vez em um filme de Almodóvar, porém a personagem Raimunda consegue dar um novo rumo à sua vida. Após a violência sexual que sofre, ela se

transforma, apesar das marcas deixadas. E, anos mais tarde, repete a ação quando consegue fazer com que a vida de sua filha não seja igual à dela.

Tudo sobre Minha Mãe² (1999)

Este filme conta a história de Manuela (Cecília Roth), uma enfermeira. No aniversário de seu filho (Eloy Azorín), decide levá-lo ao teatro para ver a peça de sua atriz favorita e promete que contará a ele tudo sobre seu pai, que ele nunca conhecera. Na saída do teatro, na tentativa de pegar um autógrafa dela, seu filho é atropelado e morre.

No seu sofrimento, Manuela acha um caderno contendo algumas anotações que seu filho tinha feito. O nome do texto era “tudo sobre minha mãe”. Ela volta, então, para Barcelona a fim de encontrar o pai do rapaz (Toni Canto), que era homossexual e se travestia. Na chegada à cidade, encontra uma antiga amiga, a travesti Agrado (Antonia San Juan) e começa a relembrar sua vida, a reviver coisas do passado. Conhece, também, uma freira, Rosa (Penélope Cruz), que teve um caso com o seu ex-marido, pai de seu filho, e está grávida e com o vírus da AIDS.

O filme trata, basicamente, do sentimento materno, da busca pelas coisas perdidas a muito tempo, da luta de uma mãe para combater o sofrimento de ter perdido tudo o que mais amava, da dor de voltar ao passado e da possibilidade de conhecer e lidar com pessoas e modos de vidas diferentes, se identificando, de alguma forma, com eles.

Mais uma vez, Cyrulnik (2005) explica que as pessoas enxergam tudo à sua maneira, subjetivamente, a partir de sua história. Elas não percebem, mas as coisas que as cercam são responsáveis por moldá-las. Aprendem o que é amor inconscientemente e não podem dizer de que forma praticam-no.

Manuela aprendeu a amar seu filho de forma incondicional. Quando o perdeu, quase se deixou levar pelo sofrimento. Sentia que não havia mais sentido para viver, por isso decidiu retornar àquilo que a tinha levado a chegar onde estava.

A questão do amor, muito explorada em *Tudo sobre Minha Mãe*, se repete em *Volter*. Raimunda passa o filme inteiro movida pelo amor que sente por sua filha.

² Descrição do filme feita pela própria pesquisadora.

Tenta protegê-la a fim de que o que sofreu não possa influenciar a vida da filha no futuro. E vê-se que Raimunda também preservou o sentimento de amor pela mãe, apesar do mal que ela lhe causou com o misterioso afastamento. Percebe-se que ainda necessita do seu amor e da sua proteção.

Fale com ela (2002)

Com o lançamento deste filme, Almodóvar inicia uma fase mais madura nas suas produções. Ele muda estética e tematicamente, apesar do tema desejo ainda estar presente.

Lidya (Rosario Flores) é uma toureira. O seu trabalho faz o espectador imaginar que ela é viril, pois é um trabalho geralmente masculino, mas, na verdade, é emotiva e passional. Ela sofre um acidente durante uma tourada e entra em coma. No hospital, Marco (Dario Grandinetti), seu namorado, é incapaz de conversar com ela, não consegue se expressar, nem mostrar seus sentimentos. Lá ele conhece Benigno (Javier Cámara), um enfermeiro que cuida de Alicia (Leonor Watling), também em coma. Benigno cuida de Alicia com muito zelo, por estar apaixonado por ela. Tenta ensinar a Marco como é importante estar com sua namorada neste momento. Marco não é capaz disso. Benigno, em determinado momento, estupra Alicia, mostrando o seu lado mais violento. Até então, ele tinha atitudes suaves, carinhosas, normalmente vistas nas mulheres.

Segundo Felipe (2004), o filme se baseia no silêncio e o título no imperativo mostra exatamente isso. As mulheres quase não falam. A voz que predomina é a dos homens, que, muitas vezes, se confundem com elas.

Em *Fale com ela*, as mulheres, apesar de serem extremamente importantes para a trama, têm um papel coadjuvante. O filme se dá em torno das atitudes dos homens, dos seus atos, das suas fraquezas e dificuldades para com as mulheres. Elas, por sua vez, são como objetos, como bonecas que eles sentem ter a obrigação de cuidar. Já em *Volter*, as mulheres são as “donas” da ação. São elas que, devido aos acontecimentos, têm que se impor e tomam as rédeas de suas vidas. Os atos delas são decisivos durante todo o filme. Alicia, em *Fale com ela*, é vista como uma mulher frágil, que necessita de cuidado. Raimunda, no entanto, se mostra uma mulher forte, decidida, independente e até viril.

3 “Voltar a Sentir”

3.1 O que, afinal, são os Arquétipos?

Como o objeto desta pesquisa é o filme *Volter*, de Pedro Almodóvar, que tematiza as relações humanas, mais uma vez, através de uma visão afetiva do mundo, torna-se necessário falar sobre a teoria dos arquétipos. Na grande maioria dos filmes de Pedro Almodóvar, pode-se ver seus personagens como a representação de algum arquétipo conhecido. São retratadas pessoas fortes, geralmente, densas, que se relacionam de maneira próxima com os seus arquétipos. Mais especificamente, neste tópico, será explorado o arquétipo da Grande Mãe, que se aplica ao vínculo mãe e filho presente em *Volter*.

Na teoria do psicólogo suíço Carl Gustav Jung, o termo consciência é relativo, pois seus materiais são, ao mesmo tempo, conscientes e inconscientes e a psique seria, justamente, a junção consciente – inconsciente.

Para Jung, os padrões de comportamento consistem de instintos. Todo instinto possui uma forma definida, sempre reproduz imagens com características fixas. E o homem traz, inatos, certos instintos que lhe dão a forma de suas ações. Quanto mais primitivo ele for e conforme a dependência em relação a esses instintos, mais o indivíduo se comportará de acordo com eles.

O padrão de comportamento seria, portanto, uma espécie de regulador necessário dos instintos que agem na psique e só perderiam seu poder quando limitados pela vontade.

Um arquétipo³ é, basicamente, um padrão, um modelo, um impulso inconsciente que faz com que as pessoas criem formas e imagens atualizadas nos sonhos, nos sintomas físicos e psíquicos, nos rituais da cultura, nos estereótipos, etc.

Dessa perspectiva, vê-se que para regular e estimular as atividades que correspondem à criação da fantasia, é necessário que existam alguns meios inconscientes e coletivos. Materiais do consciente são influenciados pelo

³ O termo arquétipo foi criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Jung desenvolveu a Psicologia Analítica, que se baseia na capacidade criativa da libido humana.

inconsciente e as pessoas são capazes de formar novas imagens consteladas nos arquétipos. Esses fenômenos acontecem naturalmente e são elas as chamadas 'representações arquetípicas', que guiam a consciência das pessoas, sem que a maioria saiba disso. Estas não são o arquétipo em si, mas são representantes dos mesmos. O arquétipo, propriamente dito, é irrepresentável. Tem fundamentos e significações inconscientes, mas, aparentemente, nunca conseguem atingir o nível da consciência.

Segundo Carl Gustav Jung (1998), na obra *A Dinâmica do Inconsciente*, quando estes arquétipos, esses fatores inconscientes interferem na produção dos materiais conscientes, seja motivando ou regulando, estão agindo como instintos ou complexos emocionais. Diz-se, então, que, já que atuam como instintos, poderiam ser, no fundo, idênticos a eles, ou seja, iguais aos padrões de comportamento. Essa possibilidade nunca foi comprovada.

Nem sempre os arquétipos surgem à consciência, mas, quando aparecem, têm um quê de divinos, espirituais. Eles encantam a pessoa e trazem conceitos e até valores novos dos quais já não consegue se afastar. Essa situação nova acarreta um complexo de emoções diversas que nunca foi sentido antes e muitos têm até receio por não conhecerem o que existe dentro de si mesmo.

Os arquétipos representam, então, o espírito que governa as ações humanas, individual e coletivamente. Existem e fazem com que o homem faça coisas que não sabe o porquê. Eles e os instintos não possuem um lado bom ou ruim. Sempre poderão ser ambos, pois o homem, apesar de influenciado por seus instintos para agir, consegue pensar e formular (ou não) uma interpretação contingente.

Tudo o que hoje é consciente já foi, um dia, inconsciente, explica Jung. A união dos materiais conscientes e inconscientes e o fato de perceber que os arquétipos causam diversas conseqüências é o ápice do exercício espiritual do ser humano.

Em suma, arquétipo é o "alvo espiritual para o qual tende toda a natureza do homem" (JUNG, 1998), que, de certa forma, coincide com a realização do *self* ou caráter individual. No percurso existencial de uma pessoa, esse processo, na perspectiva junguiana, é chamado de individuação.

3.1.1 “Minha filha, não tenha medo de mim. Sou sua mãe” – O arquétipo da Grande Mãe

Quando se fala do arquétipo da Grande Mãe, está se falando de uma imagem que atua na psique e apareceu ao longo da história. A palavra “mãe” expressa, além da relação mãe e filho, uma condição do ego e “grande” remete à idéia de domínio sobre as outras criaturas.

Todo arquétipo traz em si lados positivos e negativos formando grupos destas características. A estrutura básica, ou melhor, a forma na qual o arquétipo da Grande Mãe se projeta no inconsciente se dá da seguinte forma: O arquétipo, propriamente dito, se situa em uma área não-visual, como já foi dito anteriormente, e parece ser inato ao ser humano.

Depois que o ego e a consciência se desenvolvem, uma parte do Grande Feminino se destaca, sendo dividida de três maneiras: a Mãe Bondosa, a Mãe Terrível e a Grande Mãe. A Mãe Bondosa configura os pontos positivos, a Terrível, os negativos e a Grande Mãe, engloba os dois. Estas três vertentes formam um grupo arquetípico.

O ego ligado ao inconsciente percebe os arquétipos através de pessoas ou símbolos. E muitas vezes essa percepção é dolorosa, motivada pelas emoções e não pelo processo consciente (racional).

Existem dois tipos de caráter do Feminino: O Elementar e o de Transformação, que podem existir juntos, se misturar ou até se repelir.

O caráter elementar costuma querer para si tudo o que nasceu dele. É como se o que ele gerou fosse propriedade dele para sempre, mesmo quando a cria se torna independente. A mãe, então, encontra uma maneira de não se desligar daquilo. Externa aquilo que se costuma chamar de “lado maternal”. Na forma positiva se dá pelo cuidar, alimentar e na negativa, pelo abandono e rejeição. Controla totalmente a psique na fase que a criança ainda não desenvolveu o ego e a consciência.

O caráter de transformação do Feminino é a tentativa de movimento, de ações em busca de alguma mudança. Na fase em que a criança não tem a consciência totalmente desenvolvida, essa fica a mercê do caráter elementar. De

acordo com a formação psíquica da criança, o caráter de transformação se expande e entra em funcionamento.

Os dois não se excluem, mas, apesar de coexistirem, sempre se percebe a prevalência de um deles.

Segundo Erich Neumann (1990), em seu livro *A Grande Mãe*, as mulheres sofrem transformações mais significativas do que as dos homens no decorrer da vida, o que Neumann designa de mistérios e todas essas transformações são relacionadas ao sangue. A menstruação é o primeiro e a mulher se recorda eternamente deste momento de sua história. O segundo é a gravidez, no qual a mulher sofre inúmeras mudanças em sua personalidade. No momento do nascimento a mulher se transforma em mãe, mudando-a em todos os sentidos. A questão do cuidar, alimentar é o caráter elementar em ação, como se o bebê continuasse em seu ventre. E, por fim, o terceiro mistério é a amamentação, o sangue que se tornou leite para nutrir a cria.

Como já foi dito anteriormente, o Grande Feminino é composto por dois tipos de caráter: elementar e de transformação. Cada um possui dois pólos, um positivo e um negativo. No elementar o positivo é a Mãe Bondosa e o negativo, a Mãe Terrível e no de transformação são expressos apenas por positivo e negativo. Cada uma dessas funções tem um grupo de símbolos, comportamentos que fazem agir.

Guiando-se por um esquema presente no livro de Neumann (1990), em que explica todas as fases que cada caráter percorre, pode-se dizer que existe uma fase na qual o caráter elementar predomina sobre o de transformação. Neste momento, está desempenhando a função de “conter” que é comum a todos os pólos e significa, basicamente, o ato de proteger. Por exemplo, quando a criança está se desenvolvendo no ventre da mãe.

Abaixo, segue resumidamente o caminho percorrido por todos os eixos do arquétipo da Grande Mãe:

Mãe Bondosa: Conter à Gerar, Libertar (leva ao crescimento) à Desenvolvimento à Fruta (o indivíduo partiu da semente, cresceu e virou fruto, amadureceu) à Mistérios da Vegetação (a continuação da vida, a fertilidade) à Vida;

Mãe Terrível: Conter à Reter, Fixar, Aprisionar (impossibilidade de desenvolvimento) à Diminuir, Devorar à Morte física (depressão, suicídio) à

Mistérios da Morte (ritos e costumes fúnebres nas funções devoradora – aprisionadora);

Caráter de Transformação Positivo: Conter à Dar (nutrir e aquecer, que também são visíveis no elementar) à Transformar – Sublimar à Inspiração (se relaciona com a “fruta” do caráter elementar) à Mistérios da Inspiração (métodos de estímulo e elevação que levam à inspiração) à Transcendência;

Caráter de Transformação Negativo: Conter à Rejeitar, Privar (obrigar a criar a tomar suas próprias atitudes) à Transformar – dissolver à Loucura (morte do espírito) à Mistérios da Embriaguez (redução da consciência);

A Grande Mãe é capaz de gerar vida, mas de tirá-la também. Com a falta de amor, todas as outras funções do lado positivo são extintas. Da mesma forma que pode aquecer, pode deixar o bebê sentir frio; pode proteger, mas pode abandonar; pode trazer felicidade, mas pode levar tristeza; pode preservar, mas pode expor à dor.

O ponto de chegada de cada pólo não é, necessariamente, o ponto final, embora cada resolução desta seja uma possível construção de sentidos para a vida de alguém. Mas existe, também, o fenômeno da “reversão”, que consiste em chegar ao último estágio de um pólo, o de ser controlado pelo arquétipo, extinguir a consciência e atravessar de um pólo ao seu oposto. A loucura, por exemplo, pode ser um caminho para a inspiração e a inspiração pode levar à loucura. Existe a possibilidade de haver uma troca, uma modificação, pois, ao chegar a qualquer dos últimos estágios, atinge-se um caráter de transformação espiritual.

3.2 “É o vento. O maldito vento que nos deixa loucas” – Falando de Mitologia

Mitos são histórias que retratam percursos de significação, geralmente construídos com metáforas e símbolos, comuns às pessoas. Estas costumam se identificar com eles, percorrendo caminhos, interiormente, para descobrir seu potencial espiritual. São experiências de vida que adquirem densidade figurativa.

As representações míticas são atemporais e cada indivíduo as interpreta de acordo com sua cultura. Em sociedades diversas os contos são os mesmos, modificando apenas pequenas coisas. Mitos são modelos, portadores de sabedoria

e experiências de vida, adaptados de acordo com a época. Lidam com os problemas humanos.

Segundo Joseph Campbell (2004), no livro *O Poder do Mito*, a mitologia tem a ver com os estágios da vida, passagens de iniciação. Todos esses são ritos mitológicos, cuja função é a de (re) atualizar os mitos. Os relatos míticos arcaicos, geralmente, trazem uma história sobre deuses, sendo que um deus é a personificação de valores que dão certo, que se encaixam ou reforçam as vicissitudes da vida humana.

Há dois tipos de mitologia: a que relaciona alguém com sua própria natureza e com o mundo que o cerca e a que conecta alguém a uma sociedade específica. A pessoa faz parte de um mundo particular, alguma sociedade em especial, com seus valores, princípios e modo de vida.

Assim, as formas simbólicas são interpretadas a partir da consciência de cada um. Existem diversas formas de interpretação, tanto dos símbolos quanto da vida em todas as fases. Entende-se que os símbolos mitológicos são influenciadores e a pessoa os percebe dependendo de onde está, onde vive.

Joseph Campbell (2002), no livro *Mitologia na Vida Moderna*, diz que a mitologia possui quatro funções. A primeira é a mística, o mistério que traz todas as formas. A segunda é a cosmológica, na qual o indivíduo passa a perceber todas as coisas como parte de algo sagrado. A terceira é a sociológica, que tem o objetivo de manter a ordem social de determinado lugar. E a quarta é a psicológica, que dá conta de formar as pessoas dentro de uma sociedade. Uma espécie de molde, ensinando-as a fazer as coisas de determinada maneira.

De todo modo, qualquer mitologia, para ter eficiência, deve ser atual, se basear em conceitos aceitos pelos indivíduos de cada época. Todas as imagens mitológicas dizem respeito a experiências que residem no espírito humano.

A mitologia de populações remotas era baseada na figura da mãe, que era a Grande Deusa, a Mãe-Terra. A Mãe-Terra dá luz às coisas, igual à mãe, alimenta, é a grande originadora das formas. Ela dá vida e sabe de onde esta provém. Provém daquilo que está além do masculino e do feminino.

Joseph Campbell (2004) diz que todos nascem da mãe e o pai pode até ser um desconhecido. Nas histórias tradicionais, quando a criança nasce, o pai está em outro lugar e, mais tarde, ela vai procurá-lo, simbolizando a descoberta do seu

destino. Foi a partir daí que houve uma inversão. O homem toma o papel da Deusa. Depois, os dois são capazes de coexistir.

As psicopatologias são fatos anormais da psique e são insuportáveis, pois não se consegue lidar com eles plenamente. A psique possui uma capacidade de criar doenças, anormalidades e sofrimento. James Hillman (1980), no livro *Encarando os deuses*, fala que esse fenômeno se chama patologização, e que é necessária à psique. Comumente são doenças fantasiosas, como se fossem a encarnação de fatos arquetípicos. Ocorre que os mitos, na psique, podem ascender e dominar a consciência.

Por este motivo, é necessário enxergar os próprios deuses como patologizados, estudar o comportamento incomum deles. É preciso, portanto, perceber que, já que os mitos são expressões arquetípicas, os arquétipos também possuem patologias.

As fantasias individuais, muitas vezes, remetem às narrativas dos mitos. Logo, já que os padrões dos mitos são necessários, suas anormalidades também são. Só assim os homens se tornam completos e só assim se pode compreender por que a cultura não joga nada fora.

Pedro Almodóvar, em seus filmes, mostra essas imperfeições dos seres humanos. Seus personagens, algumas vezes, são caricaturas dos modos humanos de viver e poderiam ser considerados míticos. Esse imaginário mítico se mostra muito presente em Almodóvar. As fraquezas, o amor, a morte, a violência são recorrentes nas tramas dos filmes e quase intrínsecos a seus personagens, fazendo com que o público se identifique com eles.

Para melhor compreensão do sistema mítico no controle das pulsões individuais e sua relação com os bizarros personagens de Almodóvar, observe-se o quadro do estudioso da psique humana James Hillman. As experiências patológicas estão diretamente ligadas à Ananke (Necessidade). Hillman (1980) fala que a Deusa Ananke é a deusa do Ser. Era casada com uma serpente, Cronos (Tempo). O Tempo e a Necessidade limitavam as conquistas materiais, a expansão exterior desmedida. Os dois formam um par arquetípico. Onde estiver um, o outro também estará.

Existe, também, uma relação entre necessidade, que, neste caso, seriam as pulsões inconscientes que todo ser humano possui, e a imagem. A necessidade

toma conta das pessoas através das imagens. A imagem possui um comportamento definido e específico e a necessidade está em todas as imagens.

Devido a isto, a fantasia dá definição às necessidades que existem dentro do ser humano. A imaginação, então, as subordina aos seus mitos. Essas imagens, que são arquetípicas, são as humanizações da necessidade.

A ansiedade, que é o movimento estranho da alma, também é derivada da necessidade. Já que pertence à Ananke, não pode ser controlada racionalmente. Enquanto o indivíduo não reconhece a própria necessidade, a ansiedade não cessa.

3.3 Para falar de cinema há que se começar pela imagem

Tudo começa com o olhar. O olhar é intencional, tem uma finalidade e requer atenção. Esta atenção se dá de duas formas: de maneira convergente, ou seja, apenas em cima do que é importante e de maneira periférica, percebendo o que é secundário. As pessoas costumam olhar as imagens tentando estudá-las, a fim de perceber algo que se quer conscientemente, enxergando-as de uma forma particular.

No livro *A Imagem*, Jacques Aumont (2001), diz que vendo uma imagem qualquer, estática, percebe-se que ela reproduz não só uma imagem plana, de duas dimensões, mas também, um pedaço de algo que poderia ser real, tridimensional, gerando, assim, uma dupla realidade das imagens. Neste momento, tem-se que a imagem é construída pelo observador.

Isso quer dizer que toda imagem será percebida e, posteriormente, analisada, lembrando que perceber e analisar são coisas distintas.

Todas as imagens são criadas para um determinado fim. Elas representam algo real ou abstrato. Funcionam como símbolos, que portam certas informações e, também, são mobilizadas no sentido de acarretar emoções e sensações diversas. As imagens chegam ao espectador pelo reconhecimento guiado pela percepção e pela compreensão, que seria o lado cognitivo, pessoal, a forma de ver de cada um.

A imagem carrega consigo, em relação ao espectador, uma espécie de ilusão, um enxergar o que não existe, como um meio de atingir veracidade no que se vê. Desse modo, atinge as expectativas conscientes do autor da imagem e do espectador.

É uma representação do real, levando o espectador a ter seu próprio tempo e reagir da maneira como ele sente, situando-se nas mudanças de percepção que ocorrem durante aquele tempo e segundo suas expectativas em relação àquilo.

3.3.1 “O mais difícil de *Volter* foi escrever sua sinopse” – O Cinema

O cinema mexe com o imaginário das pessoas por meio de imagens, planos e conta uma história fazendo com que o espectador se sinta sujeito daquela sinergia de imagens.

Imaginário é a imaginação, imagens dentro da mente das pessoas, representações, que dependem muito de cada ser humano, da sua vivência, dos seus valores, de como ele enxerga o mundo, de como ele é em sua essência.

O cinema traz inúmeras possibilidades de estudo para a psicologia, sociologia, semiologia, estética. Cada área de pesquisa consegue capturar, em um filme, vários comportamentos, ações, linguagens, figuras, imagens que podem ser tratados com mais profundidade. Por esses e outros motivos é que se torna essencial a análise fílmica. Através desta análise é possível obter diferentes verdades acerca da arte do cinema.

Quando se vê um filme, parece que se tem algo quase real diante dos olhos. Diferente das outras artes, com exceção da fotografia, que será discutida adiante, o cinema faz com que o espectador experimente um tipo de participação em relação ao que está vendo, ele estabelece uma espécie de ilusão de realidade. O espectador realmente acredita naquilo. Certa credibilidade. É como se o que aparece na tela fosse uma afirmação, uma verdade contida na fantasia.

Jacques Aumont (2001) diz que o espectador de um filme, diferentemente do de teatro ou pintura, está mais aberto psicologicamente à imagem. Ele, por estar mais disponível para aquele tipo de ordenação dos fenômenos da realidade, acaba por aceitá-las mais facilmente.

Diferentemente do cinema, no teatro o que se vê é, sem dúvida, uma encenação. Os espectadores podem ver o cenário ser montado e desmontado, os atores correndo, trocando de roupa e até erros e acidentes. As pessoas não são capazes de se identificar com aquilo da mesma maneira que se identificam com o

cinema. Elas mantêm a certeza de que não passa de um “faz de conta”. Por essa razão, a proximidade com o espectador possibilitada pela chamada Sétima Arte possui um público cativo.

Christian Metz (2006), no livro *A Significação no Cinema*, diz que uma obra só será fantástica se convencer as pessoas, senão, será somente uma mera curiosidade, e a eficácia do cinema está no fato de o ‘irreal’ se apresentar ao espectador como um acontecimento, e não como uma ilustração ou invenção.

3.3.2 Algumas Diferenças entre Cinema e Fotografia

A fotografia é temporal, registra o que aconteceu aqui. É, na verdade, uma realidade aquém do real, pois mostra o que pertenceu em determinado momento que não é o atual. Na fotografia, o espectador não passa de espectador. De acordo com Roland Barthes (1984), no livro *A Câmara Clara*, o espectador observa a imagem e, subjetivamente, a avalia. Ou gosta ou não gosta. Ao mesmo tempo, não tem nenhuma relação com o processo de realização da fotografia e nem com o fotógrafo. Já no cinema, o público tem uma sensação de participação, de realidade, por ser atemporal e atual, mesmo em se tratando de filmes de época.

O movimento dá a impressão de realidade. Metz (2006, p. 21) diz que:

Há de fato uma lei geral da psicologia conforme a qual o movimento, desde que percebido, é em geral percebido como real, diferentemente de muitas outras estruturas visuais como o volume, que pode muito bem ser percebido como irreal mesmo quando percebido.

No cinema, a impressão de realidade é causada pela presença constante de movimento. Daí vem a diferença entre fotografia e cinema. As imagens projetadas em um filme, imagens estas idênticas às da fotografia, mas que ganharam movimento, dão ao espectador a convicção e o poder de se apoiar no seu imaginário e deter aquela experiência como forma real.

Como se percebe o movimento? Através de captadores de movimentos, que são capazes de transformar os sinais que chegam à retina em códigos e, também, pela noção dos próprios movimentos, ou seja, sabendo quando o movimento é seu e quando é externo.

Mas, claro que só se percebe o movimento dentro de certos limites. Um objeto grande, por exemplo, tem que percorrer uma longa distância para que se perceba seu deslocamento. A iluminação também influencia na percepção. Quanto maior for, mais se nota a mudança.

Jacques Aumont (2001) diz que quando alguém vê um objeto se deslocando nota-se o movimento real, contudo, existe um movimento aparente, que é a percepção do movimento na ausência deste, como se estivesse enganando a retina.

No cinema, por exemplo, são usadas imagens estáticas que dão a sensação de movimento devido a este movimento aparente (a película é separada em fotogramas divididos por uma faixa preta) que, neste caso, acaba sendo igual a um movimento real. A imagem em movimento acarreta percepção, ação e afeição ao espectador devido aos acontecimentos.

Além do movimento, Aumont (2001) fala que o cinema se distingue das outras artes por apresentar uma ilusão de realidade bastante forte. Ilusão esta que se utiliza do fato de que o cinema dispõe do tempo e da profundidade.

3.3.3 O que é uma Narração?

A narração é real, mas para que ela tenha significado é necessário que exista uma percepção dos termos e da relação existente entre eles. A análise estrutural serve para perceber o que já estava lá, o que já tinha sido identificado, mas não analisado.

De acordo com Jacques Aumont (2001, p. 244) narração é um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”.

Toda narração tem início, meio e fim, mesmo que o fim fique em aberto, deixando o significado a cargo do leitor. É temporal, espacial e existe o tempo da narrativa e o tempo do narrador. Além disso, é um discurso, proferido por alguém, que o delimita do resto das coisas e o opõe ao mundo “real”.

Toda narração possui um autor, mesmo quando ele não é identificado. Uma história é sempre escrita por alguém, que pode ou não participar.

A percepção da narração como, de fato, narração traz a consequência de enxergar a coisa narrada como irreal, mesmo quando se tratam de histórias verdadeiras. A pessoa não se sente parte, testemunha daquilo.

Metz (2006) diz que o real não conta histórias e que a lembrança é totalmente imaginária, justamente por ser uma narração. Mas qualquer acontecimento, para ser narrado, tem que estar, antes de qualquer coisa, finalizado completamente.

Além de ter início, meio e fim, ser temporal, ser um discurso, não precisar de autor conhecido, ser “irreal”, a narração também é uma seqüência de acontecimentos. No caso do cinema, o seu veículo é a imagem, que vem em quantidades infinitas, criadas pelo cineasta e que trazem sempre muita informação.

Possui inúmeros veículos semiológicos, mas todos eles dividem a seqüência em enunciados atualizados e sucessivos, ou seja, em uma seqüência de acontecimentos diversos. Narração é, portanto, “discurso fechado que irrealiza uma seqüência temporal de acontecimentos” (METZ, 2006).

No cinema, a cena consiste do espaço, o lugar onde acontece a ação e a interpretação dramática, predominando em cada momento um desses. O tempo fílmico é formado a partir, obviamente, das cenas, mas também pela montagem.

3.3.4 “Meus filmes são cada vez mais difíceis de resumir em poucas linhas” – O cinema como linguagem

A língua é um código organizado pelos homens. A linguagem é muito mais. É o uso da língua, das palavras, das expressões corporais, entre outros, de uma só vez.

O cinema foi visto como uma língua, apesar de ser uma linguagem. O filme tem a necessidade de ser decupado e montado, gerando, assim, uma mensagem da qual não se tem um código. É um misto de ações, personagens, situações, paixões, medos que acabam representando o próprio espectador.

Com tomadas curtas, planos-sequência, cortes, a linguagem do cinema é bastante ampla, carrega um sentido, combinando vários elementos em um tempo e espaço.

Segundo Metz (2006, p. 64), o espectador entende o que ele acha que o filme quer que ele entenda. A narratividade e a montagem fazem isso, mas o cinema é linguagem antes de qualquer coisa, antes de qualquer efeito utilizado, por ter contado estórias tão significativas.

Na época do Cinema Mudo, era dito que, apesar de mudo, se falava demais. Além das legendas, havia a gesticulação dos atores, que tentavam falar sem dizer uma palavra, formando, desta maneira, uma quase linguagem verbal.

Com o advento do cinema falado, houve quem dissesse que a fala nos filmes não duraria ou seria pouco usada. Aprovavam, naquele momento, apenas o cinema sonoro, ou seja, aceitavam barulhos, ruídos, gritos, risos, mas não admitiam a palavra. Isto se deu, pois não gostariam de modificar as teorias, o que acabou sendo inevitável, devido ao fato de que, rapidamente, os filmes tornaram-se falados. Ainda assim, alguns costumavam dizer que, apesar de falado, continuava a ser mudo porque a palavra não era essencial. Apenas com o passar do tempo e com a evolução tecnológica e estilística do cinema foi possível receber a fala nos filmes.

Nesta mesma conjuntura, o cinema era visto ainda como uma língua, um código, por isso não desejavam uma fala. Achavam que uma outra língua seria ruim e acabaria com o sentido que o cinema possuía. A partir do momento em que perceberam que o cinema poderia ser amplo, maleável e ter uma diversidade maior, é que o enxergaram como uma linguagem.

O cine-língua, ou o cinema enquanto língua, ofereceu grande parte do que a época teve de melhor em suas produções.

O cinema também é uma arte, uma linguagem artística. É uma junção de música, fala e imagens. Trouxe o “discurso imagético”, o discurso das imagens, (METZ, 2006), que é uma linguagem. A seqüência de imagens é específica do cinema e se torna arte a partir desta diversidade de linguagens, desta totalidade.

A beleza dos filmes está, justamente, aí, no unir várias linguagens, várias maneiras de expressar fragmentos de realidade, transformando-os em arte.

3.4 Encontros com a Semiologia

A se partir da premissa de que cinema, no caso de Almodóvar, é arte, tem-se no momento da montagem atividade de extrema importância. Jacques Aumont (2001) diz que a montagem é colocar em seqüência, em continuidade, blocos de tempo relacionados entre si, o que leva o cinema à narratividade, à ficção. É a união das cenas no tempo e espaço e tem uma representatividade muito grande. É aí que

o filme toma forma. Quando toma forma, se torna arte. Seguem-se as variadas seqüências, planos e a linguagem e a cinematográfica se dá.

No cinema, o espectador pode ver tudo o que acontece na tela. O uso das imagens, a fala, as frases são inconfundíveis e condicionam-se umas às outras.

Um filme é, quase sempre, entendido. Caso ele não seja compreendido, não será devido aos seus equívocos sígnicos, e sim, a particularidades pessoais e/ou circunstanciais do espectador. Mas, no momento em que se enxerga o filme como linguagem, entende-se que pelo menos parte dele será absorvida. É difícil dizer quanto do filme foi compreendido, pois não é nunca totalmente percebido. A compreensão de que não se tem nunca o todo e sim fragmentos, já havia sido apontada pelos impressionistas na pintura. Existem tantos elementos, que nenhum ser humano é capaz de captar todos em um átimo.

De acordo com Metz (2006), quando alguém diz que não conseguiu entender um filme, na verdade, está dizendo que não foi possível compreender o que este quis passar, ou do que realmente se trata. A linguagem cinematográfica é clara; o que o espectador não absorve é o assunto real do filme.

A semiologia é a ciência que estuda os signos utilizados nos processos comunicativos. É mais abrangente que a lingüística, mas foi construída e se baseia a partir dela.

Os longa-metragens⁴ são chamados de filmes narrativos e o restante, os curta metragens, documentários, filmes técnicos, de não-narrativos. Os semiólogos costumam privilegiar o estudo dos filmes narrativos.

Apesar de possuírem os mesmos processos que são usados pela semiologia do cinema (montagem, planos, seqüências, movimentos de câmera, etc.), os filmes não-narrativos diferem dos narrativos pelo conteúdo e pelo objetivo social que, em geral, têm.

Metz (2006) diz que o cinema, como ele é hoje, começou entre 1910 e 1915. Naquela época, não era prioridade a moral, o objetivo que o filme queria passar, humana ou simbolicamente. Ninguém se importava com isso, apenas com a estória. Os cineastas começaram, então, a inovar através de diversos processos como primeiríssimo plano, *travelling* (câmera em movimento, por exemplo, acompanhando os personagens ao andar), diferentes montagens, até que relacionaram estes

⁴ O curta - metragem tem a duração máxima de 20 minutos, enquanto o longa - metragem tem duração superior a 70 minutos.

processos com a narração e deram um sentido à expressão linguagem cinematográfica.

A semiologia do cinema estuda o filme como arte. Utiliza-se o significante e o significado juntos para construir este todo. O enredo, tempo, espaço, personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, juntamente com a maneira de filmar, a iluminação, a posição do cenário, tudo influencia para chegar ao resultado pretendido. Uma iluminação escura pode dar impressão de melancolia, solidão, por exemplo.

O cinema e a fotografia, por exemplo, são muito diferentes semiologicamente falando. Na fotografia, para mostrar uma praia, não há nada que se possa fazer a não ser fotografar a praia. Já no cinema, para fazer o mesmo, pode-se mostrar um plano da areia, da água, das ondas, para, aí sim, fazer um plano aberto da praia inteira. Isso quer dizer que, nos filmes, até o denotativo é (re) construído, codificado sob novas regras, de certa forma. Isto não quer dizer que a fotografia não tenha a capacidade de retratar a realidade através de recursos específicos, assim como o cinema.

4 “Os fantasmas não choram”

O filme *Volver*, objeto desta pesquisa, conta a história de Raimunda, uma mulher que lida com problemas diários, dificuldades, enfim, que vive. O foco desta análise é a relação de Raimunda com a mãe, Irene, e com a filha, Paula.

Raimunda se mostra uma mulher forte, dona de si, apesar de todos os problemas pelos quais passou.

Paula Pantoja Boechat (1995), no livro *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*, organizado por Walter Boechat, diz que a mulher, para realizar seu processo de individuação, necessita desenvolver uma atitude mais ativa, de busca, de vontade. E é isso que Raimunda é. Ela faz as coisas, não espera que elas aconteçam, tem garra e força de vontade.

René Malamud (1980), no livro *Encarando os deuses*, fala do mito das Amazonas. As Amazonas eram devastadoras. Em sua sociedade, os homens eram excluídos e apenas aceitos para procriar. Eram humilhados, fazendo tarefas domésticas. Os meninos que nasciam tinham as pernas e braços atrofiados para que não pudessem usar armas. As mulheres eram treinadas desde pequenas para combates.

A relação que se faz do mito das Amazonas com Raimunda é exatamente a questão da mulher guerreira, que não precisa dos homens, que é capaz de combater os problemas e dificuldades sozinha.

Quando jovem, Raimunda sofreu abuso sexual de seu pai e engravidou. A mãe, que não sabia do fato e nunca percebeu nada, não reagiu. Triste e decepcionada, Raimunda vai morar com sua tia.

Boris Cyrulnik (2005, p.07), médico e etólogo, em seu livro *O murmúrio dos fantasmas*, diz que resiliência é a capacidade de obter um desenvolvimento após um choque ou trauma. Um trauma é uma ruptura interior, uma violação e continua perseguindo a pessoa como um fantasma.

O trauma se caracteriza por qualquer abuso ou violência praticado por alguém com quem a pessoa tem uma relação afetiva. A cada vez que se lembra do ocorrido, esta sofre. Isso geralmente não acontece se o praticante da ação não for amado pela vítima. Neste caso, o fato não vira uma lembrança.

O que Raimunda sofre no filme é uma violação grave e este episódio a perseguiu por toda sua vida.

Cyrulnik (2005, p.10) entende, também, que uma lembrança só é formada por alguma coisa que tem um significado para a pessoa. A partir do momento que existe um significado, há um acontecimento, logo, uma representação de si mesmo.

Raimunda carregou o peso de ter sido violentada pelo pai, uma pessoa que amava. Este fato teve uma significação muito grande para ela, foi um acontecimento que se transformou em lembrança. E tão traumatizante quanto isto foi a omissão de sua mãe, que não sabia e a abandonou. Ela sofreu duas vezes. Quando uma pessoa passa por uma situação que a obriga a ir para um lugar onde não gostaria de estar, é necessário que se dê rapidamente um sentido a isto para sair do estado de confusão em que se encontra, onde não há compreensão e não se consegue decidir nada, a fim de voltar a ter uma visão clara da realidade. A isso Cyrulnik chama resiliência.

Raimunda foi capaz de dar um sentido ao que tinha acontecido, conseguiu tomar uma decisão, a de sair de casa e ir morar com sua tia. Apesar do que tinha acontecido, ela teve condições de seguir com sua vida, da melhor maneira possível, mesmo sofrendo muito.

Mais tarde, casou-se e seu marido criou Paula como se fosse sua própria filha. Catorze anos depois, Raimunda, trabalhando em dois empregos, batalhando por uma vida digna, se depara com uma situação inusitada. Chega a casa após um dia de trabalho e vê seu marido morto na cozinha. Paula lhe conta que o matou, pois este tentou estuprá-la.

Mais uma vez, Cyrulnik (2005, p.16) aponta outra chave de compreensão para a análise. Diz o pesquisador que a representação de si mesmo ocorre a partir dos acontecimentos que são relevantes para a pessoa. O trauma a desvia de sua direção, mas a forma como esta o representa possibilita uma mudança. O que é real não impede que ela leve sua vida a outro rumo.

Isso é bastante visível no filme de Almodóvar. Após ver, provavelmente, uma das piores cenas de sua vida, Raimunda, sem pensar duas vezes, limpou o sangue do chão, envolveu o seu marido em um cobertor, levou, com a ajuda de sua filha, o corpo para o restaurante de seu amigo, que tinha deixado as chaves com ela, e guardou-o no *freezer*. Enxergou naquele momento a possibilidade de mudar a

história de sua filha, de não deixá-la passar por tudo que ela própria havia passado. Agiu com resiliência, com atitude de superação, evitando um trauma maior.

Com esta atitude de Raimunda, vê-se que ela foi capaz de resolver seu problema mais íntimo. Como disse Paula Boechat (1995), em qualquer relacionamento, com outras pessoas, ou consigo mesmo, a saída para solucionar os problemas ou acabar com os medos não é viver uma ilusão, e sim, identificá-los, compreendê-los, combatê-los e transformá-los. Claramente, foi isso que ela fez.

No momento em que Irene, mãe de Raimunda, volta, teoricamente, do mundo dos mortos, ela tem um objetivo: pedir perdão à Raimunda. “Voltei para te pedir perdão. Eu não sabia de nada, minha filha. Nem podia imaginar”.

Observa-se na relação das duas muita mágoa e ressentimento. Raimunda se sentiu abandonada pela mãe quando esta não percebeu o abuso que ela tinha sofrido e a deixou sair de casa. Por sua vez, Irene se sentia mal porque achava que Raimunda não gostava dela e, por isso, se afastou. Ela não sabia do ocorrido, então pensava que Raimunda não era uma boa filha. No filme, em uma conversa entre Irene e Paula, Irene diz se sentir triste por achar que Raimunda não gostava dela. “Desde pequena, era a menina dos meus olhos, mas quando se tornou adolescente, por alguma razão que eu desconhecia, foi se separando de mim até que a perdi completamente. Sua mãe não gostava mais de mim. É muito doloroso que uma filha não goste de sua mãe. Por isso, você tem que gostar muito dela. E que ela note isso”. Irene tenta mostrar à Paula a importância de amar uma mãe, que ela precisa saber que o filho a ama todos os dias.

Retome-se o arquétipo da Grande Mãe, que se faz muito presente no filme objeto desta pesquisa. Viu-se que existem estágios, caminhos pelos quais ele percorre no decorrer do desenvolvimento do indivíduo. Fica claro que, no caso de Raimunda e Irene, este caminho se deu de forma negativa. Irene criou sua filha, sempre com muito amor, mas em determinado momento, a abandonou. Não viu o que tinha acontecido com Raimunda e a deixou ir, a rejeitou, por assim dizer. Por estar certa de que a filha não gostava mais dela, por pensar que não fosse sua culpa e que a menina estava, de certa forma, renegando sua família, a mãe a abandonou, não lutou pela relação de amor que sempre tiveram. Omissão, desatenção ou abandono são, na cadeia de significantes, valores que se equivalem.

Esta atitude de Irene fez com que Raimunda a odiasse e achasse que tudo aquilo que sempre sentiu pela mãe não valesse a pena. Achava que a única pessoa

que a mãe gostava era o pai. “Mamãe teve sorte. Morreu abraçada ao papai, que era tudo que ela mais amava no mundo”.

Como já foi dito no capítulo anterior, a mãe pode dar vida e pode, também, tirá-la. Pode trazer tanto felicidade como tristeza. Quando o amor acaba, as funções positivas do arquétipo passam a inexistir. Neste caso, provavelmente, não foi falta de amor, mas sim, um problema, talvez, de diálogo, de entendimento entre as duas, de cumplicidade. Pensavam que a culpa era da outra pessoa, mas nunca chegavam a conversar sobre o assunto. Nota-se, aqui, que o mundo carece de diálogo e talvez seja esse o chamamento de Almodóvar ante seu público.

Analisando, agora, o relacionamento de Raimunda e Paula, vê-se que este se dá de forma positiva de acordo com os pólos do arquétipo. O amor sempre esteve presente na relação mãe e filha.

Raimunda tem vários empregos para sustentar sua casa, já que seu marido quase nunca está empregado. Cuida da casa e da família. No momento em que Paula lhe conta que matou o próprio pai porque este tentou abusar sexualmente dela, Raimunda não vê outra solução que não seja proteger sua filha. Ela se depara com a mesma situação que viveu há vários anos e decide não abandoná-la. Livra-se do corpo do marido e começa uma nova vida, tentando fazer com que a filha esqueça o que aconteceu.

Esta mãe, sabendo como seria dolorosa a separação das duas, como foi com sua própria mãe, e tendo consciência da grandeza do trauma que Paula havia passado, optou por ficar ao seu lado, protegê-la e, inclusive, caso algo acontecesse, levar a culpa por ela. “Paula, lembre que fui eu quem o matou e que você não viu nada porque estava na rua”.

Ao final do filme, quando Raimunda finalmente reencontra Irene, as duas têm uma conversa importantíssima, e que nunca tiveram. Irene diz que voltou para pedir perdão à filha por não ter percebido nada – ou a própria filha – e por ter deixado que aquilo tudo acontecesse. Disse que a tia Paula lhe contou porque ela sempre achava que Raimunda que a tinha abandonado. E, desde então, gostaria de voltar para se desculpar.

“Você não é um fantasma, não é?! Não está morta”, diz Raimunda.

“Não. Mas se tivesse morrido, havia voltado para pedir perdão. Por não ter me dado conta do que aconteceu. Estava cega. Me enterrei no mesmo dia do incêndio”, diz Irene.

Se sente terrivelmente mal por ter sido uma péssima mãe no momento em que Raimunda mais precisava e tenta explicar à filha como compreendeu tudo que tinha passado, inclusive as atitudes de Raimunda. “Como pôde acontecer tal monstruosidade diante de meus olhos sem que eu percebesse? (...) Então, entendi tudo. Entendi seu silêncio. E seu distanciamento. Entendi por que veio à Madri. E porque não queria mais saber da gente”.

Raimunda, por sua vez, coloca seus motivos à mãe: “Eu te odiava por não ter percebido nada”. E a mãe diz que exatamente por causa disso, pelo tamanho ódio que sentiu de seu marido, matou ele e a amante. E, desde então, não passou um dia sem pensar no mal que tinha causado à Raimunda.

Neste momento do filme, as duas reatam um relacionamento há muito perdido. Uma situação que ambas odiavam e que, finalmente, conseguiram resolver. Cada uma percebeu que a culpa não era de nenhuma delas e conseguiram superar seus traumas e continuar a vida sabendo que aquele problema havia sido resolvido.

De acordo com o arquétipo da Grande Mãe, o último estágio de qualquer pólo não é, necessariamente, um ponto final. Existe, como já visto nesta pesquisa, o fenômeno da reversão. Isso fica claro neste trecho do filme, no reencontro. As duas se encontravam negativamente em um ponto do pólo e conseguiram, com esta conversa, reverter seu relacionamento para o pólo positivo. Foram capazes de transformar sua relação, de mudar, de começar de novo.

Segundo Thaís Wense Mendonça Cruz (1998), na obra *Miragens da Existência: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia*, universalmente, num primeiro momento, mãe e filha formam juntas um todo; uma interdependência onde se desenvolvem. No filme, essa interdependência que existia entre as duas é quebrada a partir do momento que a mãe abandona a filha, por não saber o mal que seu marido tinha feito a ela e por deixá-la ir embora. Quando elas se reencontram, se reconciliam e Raimunda diz à mãe que precisa dela, que sempre precisou e que não sabe como viveu anos longe dela, ou seja, a interdependência existe realmente e retorna neste momento.

Pedro Almodóvar deseja mostrar, neste filme, a vida. Uma família, cheia de segredos, que revela, na verdade, o desejo ancestral de cada um de se proteger, apesar de terem todos errado diversas vezes. São, nas lentes de Almodóvar, mulheres que levam seu amor até a última conseqüência, o que os personagens traduzem brilhantemente.

5 Considerações Finais

A conclusão da análise proposta por este trabalho, detectou que a relação mãe e filho é, talvez, mais complexa do que se pode imaginar. Tentou-se, por meio de bibliografia selecionada, mostrar que tudo o que uma mãe faz, na tentativa de criar seu filho, pode ressonar benéfica ou prejudicialmente para o destinatário de seus afetos. Vínculo é, portanto, sempre uma experiência de comunicação. Muitas vezes, mesmo tentando acertar, erra-se e é necessária uma atenção muito grande ante o chamamento filial, pois o afeto é, de fato, central na nutrição do caráter (o *self*, no vocabulário junguiano) determinando o futuro de uma criança.

A análise revelou, também, que no filme *Volver* a intenção primeira entre as personagens não era se afastar, mas que os fatos decorridos e a maneira como se lidou com isso, provocaram a separação. A pesquisa demonstrou que a capacidade de restaurar os fios que tecem o sentido chama-se resiliência e que o maior ou menor sofrimento em decorrência dessa habilidade (comunicacional) é determinante para os sujeitos.

No entanto, apesar disso, viu-se que, ao final, depois de tudo descoberto, a relação das duas personagens e o amor que jazia inerte uma pela outra recomeçou. Na verdade, esse elo nunca deixou de existir. Percebeu-se, também, a necessidade de diálogo entre as pessoas. A mentira, a omissão e a indiferença podem provocar problemas que, em alguns casos, são irreversíveis.

É importante ressaltar, ainda, que o objetivo secundário deste trabalho, trazer a arte cinematográfica aos trabalhos acadêmicos, se deu de forma marcante. Foi possível trazer à luz a importância desse tipo de reflexão na vida das pessoas. A forma como o espectador enxerga aquelas imagens, o que ele sente, a maneira que interpreta, o significado que aquilo tem para sua vida é, de certa forma, essencial.

Pedro Almodóvar é um diretor singular e moderno, que gosta de retratar assuntos polêmicos, mas também, interessantes. De seus filmes podem-se absorver valores e detalhes do mundo ordinário muitas vezes perdidos no tempo, que fazem o espectador pensar um pouco sobre o rumo de suas ações e atitudes.

Portanto, este trabalho, que aproximou a linguagem cinematográfica do cenário das emoções humanas com seus personagens, a relação entre eles e de

suas ações, mostrou a importância de se produzirem trabalhos que tem a marca da densidade a fim de se encontrar melhor entendimento da grandiosidade do cinema.

Houve limitações no decorrer do trabalho. A principal delas foi o número limitado de páginas. O desenvolvimento da monografia teve que ser feito em, no máximo, 35 páginas. Isto dificultou o bom encaminhamento e articulação dos conceitos, pois a vontade era de fazer um trabalho mais completo e não, obrigatoriamente, pautado pela concisão.

Outra limitação foi o tempo. O prazo máximo para entrega, em maio, apressou o andamento normal do trabalho.

Para finalizar, sugere-se que outros estudos acerca do filme *Volver*, de Pedro Almodóvar, analisem a questão da morte, muito enfatizada no trabalho do diretor e que aqui não pôde ser explorada; também os problemas da violência contra a mulher e a mentira nas relações interpessoais com igual peso nas traduções do real feitas por Pedro Almodóvar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUER, Martim W. e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOECHAT, Paula Pantoja. Eros e psique – Sob o ponto de vista da individuação da mulher. In: BOECHAT, Walter (Org.). **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 97.
- CAMPBELL, Joseph. **Mitologia na vida moderna**. Rio de Janeiro: Rosa Dos Tempos, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito com Bill Moyers**. 22. ed. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CRUZ, Thaís Wense Mendonça. **Miragens da Existência: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia**. São Paulo: ANNABLUME: FAPESP, 1998.
- CYRULNIK, Boris. **O Murmúrio dos Fantasmas**. Tradução Sonia Sampaio. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FELIPPE, Renata Farias de. **Silêncio e (meta)linguagem em "Fale com ela"**. Campinas: Scielo, 2004. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a14.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2007.
- HAOULI, Janete El. A Voz de Almodóvar. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). **Urdidura de sigilos: Ensaio sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1996. p. 87.
- HILLMAN, James. Sobre a necessidade de uma psicologia do comportamento anormal: Ananke e Atena. In: HILLMAN, James (Org.). **Encarando os deuses**. São Paulo: Pensamento, 1980. p. 09.
- JUNG, Carl Gustav. **A dinâmica do inconsciente**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MALAMUD, René. O problema das amazonas. In: HILLMAN, James (Org.). **Encarando os deuses**. São Paulo: Pensamento, 1980. p. 63.

MELO, Andréa Mota Bezerra de. A presença feminina no cinema de Almodóvar. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (Org.). **Urdidura de sigilos**: Ensaios sobre o cinema de Almodóvar. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1996. p. 225

METZ, Christian. **A Significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 1990.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hackers Editores, 2001.

Sites da Internet

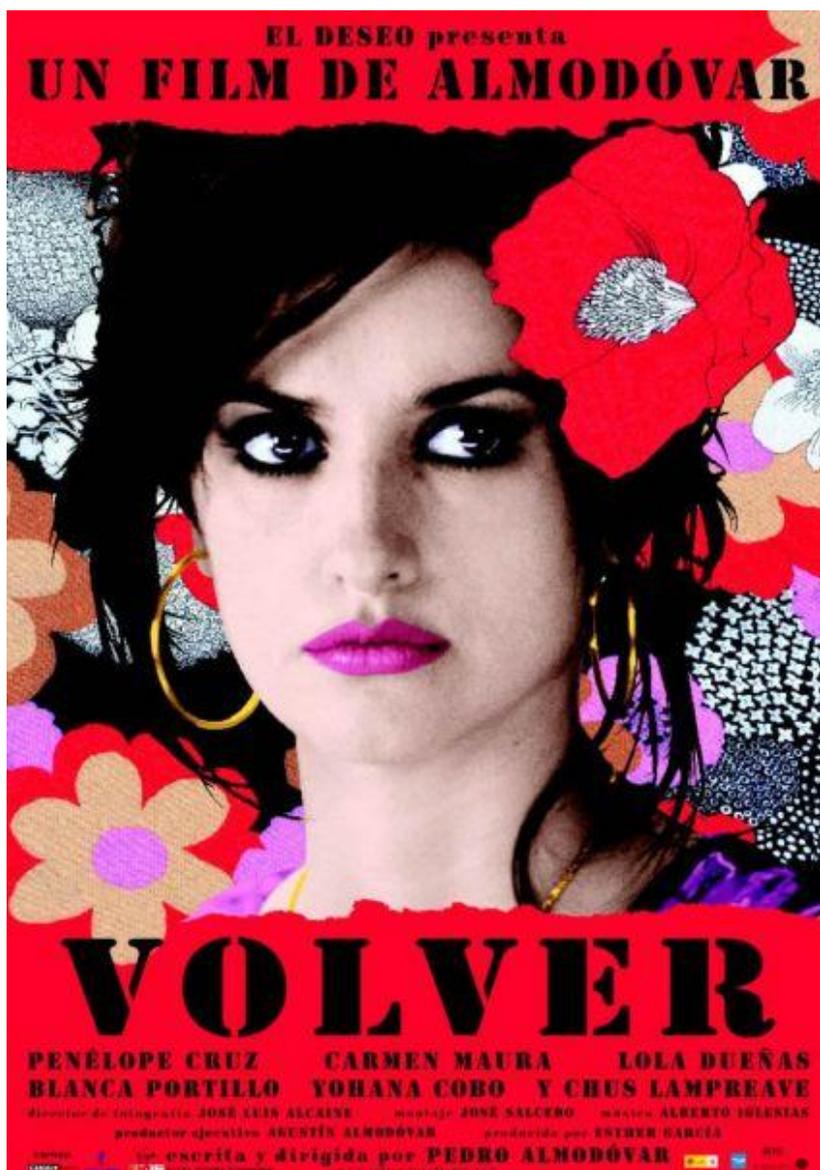
PEDRO ALMODÓVAR. [*Home Page*]. Disponível em: <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/home.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2007.

Filmes

Volver. Direção de Pedro Almodóvar. Com Penélope Cruz, Carmen Maura, Yohana Cobo, Lola Dueñas, Blanca Portillo e Chus Lampreave. Espanha, 2006.

ANEXOS

ANEXO A – Cartaz de divulgação do filme



ANEXO B – Raimunda, personagem de Penélope Cruz



ANEXO C – Irene, personagem de Carmen Maura



ANEXO D – Paula, personagem de Yohana Cobo



ANEXO E – Sole, personagem de Lola Dueñas



ANEXO F – Agustina, personagem de Blanca Portillo



ANEXO G – Tia Paula, personagem de Chus Lampreave, Sole, Raimunda e Paula



ANEXO H – Raimunda e sua filha Paula



ANEXO I – Sole, Paula e Raimunda



ANEXO J - Irene e sua neta Paula, enquanto essa ainda se esconde de Raimunda



ANEXO K – Cena do reencontro de Irene e Raimunda



