



Mídia Almodovariana: Os Meios Como Extensão do Homem?¹

Gustavo Colares²
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este trabalho apresenta personagens e situações de mídia presentes na filmografia do diretor espanhol Pedro Almodóvar e constrói uma relação entre os meios de comunicação, a sociedade em geral e o conceito de pós-modernidade segundo Gianni Vattimo. O estudo se propõe ainda a realizar uma análise do filme *Kika* (1993) à luz do conceito de figural, de Philippe Dubois, e da afirmação de Marshall McLuhan de que os meios de comunicação podem ser considerados extensões do homem.

Palavras-chave

Almodóvar; Mídia; Pós-modernidade; McLuhan; Figural.

1. Pedro Almodóvar em dois tempos

De *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* (1980) a *Volver* (2006), passando por *A Lei do Desejo* (1986), *Matador* (1985), *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1987), *Kika* (1993), *A Flor do Meu Segredo* (1995), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e *Fale com Ela* (2002), entre outros, são 16 longas-metragens já dirigidos e pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

O diretor é conhecido por construir personagens femininas fortes, que transitam entre o drama e a comédia sem cair em clichês – a ponto de ser tachado de diretor de atrizes – e humanizar personagens marginalizadas pela sociedade – prostitutas, homossexuais, drogados e ninfomaníacos. Foi ele quem primeiro levou para as grandes salas de cinema personagens que até então estavam restritos a circuitos de festivais alternativos.

Admirado por muitos – o diretor Billy Wilder disse certa vez: “Já posso morrer tranquilo porque sei que tenho um sucessor” –, seus filmes se encaixam naquilo que foi condicionado chamar de cinema de autor, por apresentar um universo próprio facilmente identificável pelos espectadores.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, email: gustavocolares@ufc.br.

Segundo Holguín (1999), um trio-base de referências, misturado com o *pop* americano, compõe a obra de Almodóvar: o surrealismo de Luis Buñel, que influencia nos temas, atores e personagens; o “simbolismo-escandaloso” que rodeia a obra do italiano Federico Ferreri e o mundo hispânico dos filmes de Bardem, Berlanga e Azcona; e o universo dos filmes do espanhol Carlos Saura, mas em contextos histórico e social diferentes. Sobre Buñel, o próprio Almodóvar disse que se aproxima do diretor através das situações irracionais e absurdas que aparecem na filmografia de ambos, mas não com relação à temática da religião, que em Almodóvar não é discutida nem aparece como alguma pressão, e sim apenas como elemento para valorizar o *kitsch*, também presente nos melodramas mexicanos de Buñel.

O cinema de Pedro Almodóvar é também constituído de fases. A cada etapa vencida, novas influências se somam às anteriores, tornando único o estilo do diretor. A primeira fase é marcada pelo “cinema-verdade” da *nouvelle vague*, surgida nos anos 60, na França, com os filmes de Jean-Luc Godard, e difundido pelo mundo pela revista *Cahiers du Cinéma*. Esse movimento consistia em rodar com poucos recursos personagens reais, mesmo estes sendo atores algumas vezes. A influência da *nouvelle vague* francesa no cinema americano foi substancial, chegando a dividir o cinema em dois grupos: o primeiro, europeu, com poucos recursos, mas culto e inovador; o segundo, americano, com grandes produções, conhecidas estrelas, mas vazio de conteúdo.

A *nouvelle vague* nascida na França teve sua origem no neo-realismo italiano. Mesmo surgidos em épocas diferentes – o primeiro nos anos 60 e o último logo após a Segunda Guerra Mundial –, os dois movimentos são marcados pela situação política e social então vigentes. Um não é a continuação do outro, mas é inegável que guardam estreitas relações no que diz respeito à produção, temática e realização.

Almodóvar é influenciado por estes movimentos em sua filmografia. Por um lado, é produto de uma classe social determinada, uma constante em sua obra. Por isso, sua condição social torna-se um elo estético e temático. Por outro, o diretor, criado durante o franquismo, mas produto da democracia, reflete um movimento social que ele mesmo viveu, fazendo seus filmes de maneira voluntária e pessoal.

A cidade, as drogas, o sexo, o rock e a sociedade de consumo eram a inspiração para cineastas marginais que no campo da contracultura conseguiam fazer produtos comerciais que, em princípio, eram destinados a um público restrito. Assim aconteceu



com Pedro Almodóvar na década de 80, também influenciado por Andy Warhol, que criava na Inglaterra o estilo *pop* e modificava toda a atividade artística do século XX.

Além disso, seus filmes possuem influência do mais puro estilo do melodrama surrealista espanhol, misturado com o universo feminino das novelas. Este melodrama, essência da obra almodovariana, tem sua origem no teatro grego. De *Édipo* a *Otelo*, chegando a Samuel Beckett e Carlos Saura, a tragédia encontrou no espírito da sociedade espanhola o seu ninho mais aconchegante graças a Almodóvar, que deu a ela um sentido cômico-dramático com pinceladas de surrealismo. Alguns críticos vêem na obra de Luis Buñel uma antecipação da obra de Almodóvar, excluindo-se as diferenças de classe social, contexto histórico e orientação sexual. Seus personagens nitidamente espanhóis acentuam as raízes, transformando-se na essência do surrealismo espanhol. O absurdo, travestido de comicidade, se apresenta como um remédio contra uma realidade social dura.

O cinema absorveu, desde o início do século XX, o repertório melodramático da literatura, caracterizado por uma ação intensa fundamentada em acontecimentos violentos e uma estrutura narrativa simples. Segundo Aumont (2003), o melodrama adquiriu o sentido mais especializado de “drama popular que acentua os efeitos patéticos, salientado por uma música expressiva”.

Já do ponto de vista estético, o melodrama deixa o autor livre para que os estereótipos narrativos com os quais ele lida lancem mão do lirismo e do sublime. A essência melodramática de Almodóvar é resultado de uma dramaturgia do excesso. Acima de tudo, o melodrama melhor aparece nos filmes do diretor quando se transpõe a tragédia para o universo da classe média.

É como se o diretor pretendesse causar impacto no espectador, manipulando o humor do público. Há uma *mise-en-scène* que reforça a composição dos personagens. Os filmes de Almodóvar ainda desmistificam o melodrama “água com açúcar”; as situações do roteiro, às vezes nem tão inverossímeis, proporcionam um chamariz de contemporaneidade a esse melodrama almodovariano.

Ao longo da carreira, Almodóvar manteve uma unidade estética em sua obra, e continuou a escalar para seus filmes mais recentes – bem mais populares que os do começo da carreira, muito em razão de parcerias mais eficientes de distribuição – os mesmos personagens e conflitos que o fizeram famoso no começo da década de 80, como os travestis Amparo de *Tudo Sobre Minha Mãe*, filme ganhador do Oscar de



melhor filme estrangeiro em 1999, e Zahara de *Má Educação*, interpretado pelo ator mexicano Gael García Bernal.

Essa gama de personagens – prostitutas, homossexuais, drogados e ninfomaníacos – deu notoriedade e reconhecimento ao estilo de direção de Pedro Almodóvar. Porém, favoreceu ao esquecimento de outros personagens e situações igualmente relevantes e recorrentes para a análise da filmografia do diretor espanhol: aqueles relacionados aos meios de comunicação de massa, sejam como profissionais desse campo, sejam como leitores de jornais e revistas e telespectadores de programas de entretenimento, telejornais e *talk shows*.

Alguns deles: entre os repórteres, o sisudo de *Maus Hábitos* (1983), a inexperiente de *Matador*, as indiscretas de *A Lei do Desejo* e a gordinha rejeitada pelo amante de *Ata-Me!* (1989); entre os apresentadores de telejornais, a senhora simpática de *Mulheres à Beira...*, a assassina em *De Salto Alto* (1991) e a opiniosa de *Matador*; já entre as entrevistadoras, a de nariz adunco em *A Lei do Desejo*, a vovó amorosa de *Kika*, e a metida à psicanalista de *Fale com Ela* (2002); e a apresentadora de programa de auditório, ao mesmo tempo detetive de pessoas desaparecidas, de *Volver*.

Mesmo não atuando nos meios de comunicação de massa, outros personagens vivenciam uma situação de mídia, pois apesar de estarem conversando na sala sobre determinado assunto, a televisão está ligada naquele ambiente e se faz também personagem da cena, já que sua presença é notada, como em *Que Fiz Eu Para Merecer Isto?!* (1984) e *Tudo Sobre Minha Mãe*. E o que dizer de personagens que recorrem a recortes de jornal para criar roteiros cinematográficos (*Má Educação*, 2004) ou para desvendar crimes (*Matador*)? E dos que no sofá da sala assistem na TV a comerciais de sabão em pó (*Mulheres à Beira...*) e planos de previdência social (*Ata-Me!*)?

Desde a sua aparição no Reino Unido, entre as décadas de 20 e 30 do século XX, a televisão é vista como mercado, e a sua influência no público tornou-se um chamariz para diversos estudiosos. Os meios de comunicação propagaram pelo mundo a necessidade de conhecimento e o consumo de produtos por famílias inteiras que assistiam a mais de dez horas de televisão por dia. As marcas comerciais se entregaram de forma voraz ao aparato televisivo, convertendo a televisão, em pouco tempo, no ambiente comercial mais apropriado, de maneira que a qualidade de um produto era avaliada se este possuía algum anúncio ou propaganda nos meios televisivos.

Pouco a pouco, as empresas foram se apoderando dos programas que registravam maior audiência, praticamente obrigando o telespectador a adquirir os



produtos para participar de concursos televisivos. Com o passar dos anos, o mercado capitalista converteu-se em arte pelas mãos de Andy Warhol, influenciando sobremaneira a obra de Almodóvar, cuja filmografia é considerada uma síntese de grande relevância da sociedade espanhola moderna. Ou seria pós-moderna?

2. Mídia x Pós-Modernidade

O filósofo e político italiano Gianni Vattimo é um dos que consideram que a sociedade atual caracteriza-se pela intensificação da troca de informações e pela recorrente identificação, sobretudo por meio da televisão, entre acontecimento e notícia. A disseminação, e a conseqüente popularização dos meios de comunicação de massa, acredita ele, nos trouxe à pós-modernidade.

Para Vattimo (1992), o período moderno chegou ao fim quando se revelou impossível falarmos de história como uma linha unitária, como se a sociedade fosse somente uma, notadamente européia. Além disso, é quando se torna falha a idéia de que o verdadeiro sentido da história baseava-se na realização de uma civilização a partir do homem europeu moderno.

A crise atual de concepção unitária da história, com o fim da modernidade, segundo Vattimo, não são apenas acontecimentos determinados por transformações teóricas. O filósofo sustenta, para além do fim do colonialismo e do imperialismo, que outro fator foi determinante para a dissolução da idéia de história e para o fim da modernidade: o advento da sociedade de comunicação.

A tese de Vattimo considera três pontos principais: 1) que o nascimento da sociedade pós-moderna teve papel determinante desempenhado pelos *mass media*; 2) que os *media* caracterizam esta nova sociedade não como uma sociedade mais “transparente”, mais consciente de si ou mais “iluminada”, mas uma sociedade mais complexa, até caótica; 3) e que justamente neste relativo “caos” é onde estão presentes as esperanças de emancipação da humanidade.

Vattimo recorre ao que o filósofo francês Jean François Lyotard chamou de grandes narrativas para apontar que estas foram dissolvidas com o poder inerente aos meios de comunicação de massa – jornais, rádio, televisão. O italiano considera que, não obstante todos os esforços e o poder dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, o rádio, a TV e os jornais se tornaram elementos de uma grande explosão e multiplicação de “visões de mundo”. Foi isso que favoreceu o fim do curso unitário da



história e, portanto, a noção de modernidade baseada no pensamento eurocêntrico, ainda segundo Vattimo.

Essa multiplicação vertiginosa dos meios de comunicação, aliada a incursões cada vez freqüentes dos próprios meios a outras culturas, é o que, segundo Vattimo, determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. É quando o Ocidente passa a viver uma pluralização que torna impossível conceber o mundo e a história sob pontos de vista unitários.

Para Vattimo, a conseqüente profusão de imagens, a partir da disseminação dos meios de comunicação de massa, nos levaria à perda do “sentido de realidade”. O mundo dos objetos medidos e manipulados pela ciência técnica tornar-se-ia o mundo das mercadorias e das imagens; enfim, o mundo “fantasmagórico” dos *mass media*.

O aparecimento dos meios de comunicação, da mídia, na obra almodovariana se dá por dois aspectos principais: como influência do consumo capitalista na sociedade espanhola, que viu surgir um novo mundo com o fim da ditadura de Francisco Franco e a ascensão ao poder do *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE), e como uma crítica aos programas televisivos de informação, os chamados telediários. Com o passar do tempo e, sobretudo, com a inauguração de emissoras de TV privadas na Espanha, Almodóvar também passa a criticar os programas culturais e os *reality shows*. Essa mídia almodovariana é apresentada o mais próximo possível do cotidiano dos personagens; aproxima-se, sobretudo, ao que Roland Barthes classificou como *fait divers*.

3. A mídia dos fatos diversos de Almodóvar

Barthes (1977) considera que o *fait divers* é constituído por duas notações: causalidade e coincidência. No estudo do autor sobre o *fait divers*, entra também a questão da interpelação pessoal do leitor/espectador através do dramático do cotidiano, o que é amplamente explorado por Almodóvar em seus filmes.

O termo francês *fait divers* designa a notícia do dia, os fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices, caracterizando como sinônimo da imprensa popular e sensacionalista. Entretanto, sempre esteve presente desde o início da imprensa, sendo um dos primeiros recursos editoriais para chamar a atenção e promover a diversão da audiência.

O fenômeno do *fait divers* é o que sustenta o sensacionalismo dos acontecimentos. Ele tem a lógica irreparável da fatalidade, ao mesmo tempo em que



convivem naturalmente à vida cotidiana. Barthes afirma que não é preciso conhecer nada no mundo para que o indivíduo possa consumir o *fait divers*, pois ele não remete a nada além dele próprio. São acontecimentos que remetem ao homem, à sua alienação.

Através do espetáculo, o jornalismo se dedica à publicação e veiculação dos *fait divers* como forma de manter altos índices de audiência. Isso é justificado quando o público utiliza este tipo de informação sensacionalista para compensar suas limitações, já que não é necessário esforço para entender a notícia. Não é preciso pensar nem refletir, nem ser culto, muito menos criar relações de entendimento entre um fato e outro. O *fait divers* não força a interpretações, pois é um fato descontextualizado, isolado.

Angrimani (1995), ao citar Edgar Morin e a sua obra “Cultura de Massa no Século XX - O Espírito do Tempo”, afirma:

Morin observa que ‘no *fait divers* o limite do real ou do inesperado, o bizarro, o crime, o acidente, a aventura, irrompem na vida cotidiana’. Morin esclarece que o *fait divers* se situa fora do contexto histórico. ‘No *fait divers*, as proteções da vida normal são rompidas pelo acidente, catástrofe, crime, paixão, ciúmes, sadismo. O universo do *fait divers* tem em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme) o desejo de enfrentar a ordem das coisas, violar os tabus, levar ao limite a lógica das paixões’.

Nesse sentido, Almodóvar discute a utilização dos *fait divers* nos veículos de comunicação e programas relacionados à mídia encontrados em seus filmes. O termo *Fait divers* remete também à notícia do dia ou ao fato do dia, como a fuga de um preso em *Kika* ou a divulgação de uma pesquisa sobre natalidade na Espanha em *Que Fiz Eu Para Merecer Isto?! (1984)*.

4. Os meios como extensão do homem?

Foi a partir dos anos 70 que apareceram filmes em que o jornalista de televisão ganha destaque, sinal de que os filmes de jornalismo (*newspaper movies*)³ passavam por transformação. A crítica às personagens do jornalismo televisivo dá conta de que eles são frios, distantes daqueles primeiros jornalistas do cinema, mas bem mais instruídos

³ Em explicação mais genérica, os chamados *newspaper movies* são aqueles em que a prática do jornalismo exerce papel definidor no desenrolar da narrativa de um filme. São filmes, na maioria das vezes, protagonizados por personagens jornalistas e cuja temática gira em torno de suas ações, a exemplo de clássicos como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, e *Todos os Homens do Presidente* (1976), de Alan J. Pakula. Os *newspaper movies* não são considerados um gênero cinematográfico como o drama, a comédia ou a ficção científica, embora alguns autores os tratem como tal. Melhor considerá-los uma categoria, já analisada por autoras como Christa Berger (2002) e Stela Senra (1997).



que seus antecessores, mais bem pagos e mais urbanos. A televisão dá uma nova cara aos filmes de jornalismo, quando aparece um jornalismo mais voltado para o entretenimento.

Em *Kika*, é a mídia, através do reality show “O Pior do Dia”, apresentado por Andrea Caracortada (Victoria Abril), a verdadeira protagonista do filme. Almodóvar quer discutir o poder da comunicação de massa. Os demais personagens podem ser encarados, a quem se dedica a estudar a mídia em *Kika*, como figurantes.

Na primeira vez que “O Pior do Dia” é veiculado no filme, é apresentada ao espectador Andrea Caracortada. De uma tacada só, o programa mostra imagens gravadas no momento de um assassinato, uma entrevista com a mãe do assassino e oferece uma recompensa, dada pelo patrocinador do programa, os Leites La Real, para quem souber o paradeiro do meliante.

É interessante o início do programa. Ouvem-se palmas de uma suposta platéia. A câmera de Almodóvar focaliza um auditório vazio, no que o espectador do filme, e não o do programa, descobre que as palmas se tratam de uma gravação. A única personagem que assiste ao primeiro “O Pior do Dia” em *Kika* é Juana, vivida por Rossy de Palma, a empregada apaixonada pela patroa Kika (Veronica Forqué).

O cenário do programa contém algumas tábuas de madeira levantadas, bem próximas umas das outras. No alto delas, duas TVs. Quando Andrea aparece para apresentá-lo, vê-se um pouco de gelo seco se espalhar pelo palco do programa. Ao lado dele, um vaso grande com folhas secas.

É praticamente impossível assistir a *Kika* sem lembrar de “A Janela Indiscreta”, de Alfred Hitchcock. Enquanto pela janela se dá o voyeurismo do mestre do suspense, é pelas telas da TV, a janela moderna, que o prazer de observar as pessoas acontece no filme de Almodóvar.

No filme, o *reality show* “O Pior do Dia” parece ter vida própria com a apresentação da bizarra Andrea Caracortada. O programa não desperta nos personagens nenhuma atitude de ação, mas de espanto ou susto, embora eles não gravitem em torno de um programa televisivo; com exceção da terceira vez com que o programa é veiculado no filme, onde é mostrado um vídeo de Kika sendo violentada. Na verdade, é o programa e a sua apresentadora, quem mais se destacam no filme.

Embora as imagens deste segundo “O Pior do Dia” não tenham sido gravadas com a câmera que Andrea mantém acoplada em seu capacete, a imagem da apresentadora totalmente equipada para qualquer ocasião é o símbolo da crítica que

Almodóvar faz em relação à falta de privacidade causada pela proliferação dos *reality shows* e aos meios de comunicação de massa. Mais que um símbolo, o traje que Andrea veste em seu programa, com uma câmera na cabeça e holofotes nos seios (fotogramas 1 e 2), idealizado por Jean-Paul Gaultier, é o que Dubois (2004) chamou de *figural*.



Fotograma 1



Fotograma 2

Segundo Dubois (2004), o conceito de *figural* se aplica a imagens (ou objetos) cinematográficas que ganham destaque em um filme não por sua representação na obra, mas por sua presença; por sua figuração, e não pelo enredo da obra. Ou seja, a imagem de um filme pode ter um significado além do contexto em que está inserida na obra. É possível que um objeto colocado na narrativa de um filme possa causar o mesmo impacto no espectador fora do filme, através de uma presença que extrapola o enredo, mas sem mudar o seu significado.

Encontrar um *figural* acontece a partir de “fenômenos de presença” ou “eventos visuais” que se impõem imediato e insistentemente a nós, como uma “força intrínseca à imagem que deixa um traço profundo no nosso imaginário”. A roupa de Andrea, se desvinculada do filme, remete não só a ela e ao contexto do filme, mas a uma situação de abordagem incessante pela busca da notícia.

O *figural* nos faz pensar na compreensão mcluhaniana de que os meios podem ser como extensões do homem. McLuhan (1964), já no começo do livro *Os meios de comunicação como extensão do homem*, considera que “numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.”

Quando McLuhan, em *Os meios...*, cita a câmera de cabeça de Mackworth, que era aplicada em crianças que viam televisão, ele nos dá margem para relacionarmos com a câmera de cabeça utilizada por Andrea Caracortada em suas matérias de rua (fotograma 1). A câmera de Andrea é a extensão do seu sentido de visão. Mais que isso. Podemos pensar na câmera como o olho de uma sociedade, preenchidas por homens, sedenta pela invasão de privacidade alheia e voyeurística. É essa a principal crítica de Almodóvar em *Kika* e na câmera de cabeça de Andrea Caracortada. Câmera essa que se relaciona de imediato ao programa de TV “O Pior do Dia” e à televisão de um modo geral.

No prólogo de *A Galaxia de Gutemberg*, McLuhan recorre a Edward T. Hall para explicar de forma mais clara como instrumentos e objetos técnicos tornam-se extensão do corpo humano. É dessa idéia que McLuhan vai se apropriar para pensar como os meios de comunicação de massa também se tornaram uma extensão nossa. A mudança nos modos ordinários de falar e agir, ou mesmo ver, do homem está ligada à adoção de novos instrumentos.

Afirmou Edward T. Hall em *The Silent Language*:

O homem hoje em dia desenvolveu para tudo que costumava fazer com o próprio corpo, extensões ou prolongamentos desse mesmo corpo. (...) Indumentária e casas são extensões dos mecanismos biológicos de controle de temperatura do corpo. A mobília substitui o acocorar-se e sentar-se no chão. Instrumentos mecânicos, lentes, televisão, telefones e livros que levam a voz através do tempo e do espaço constituem exemplos de extensões materiais. (...) Nosso sistema de transportes faz agora o que costumávamos fazer com os pés e as costas. De fato, podemos tratar de todas as coisas materiais feitas pelo homem como extensões ou prolongamentos do que ele fazia com o corpo ou com alguma parte especializada do corpo.

Em entrevista ao caderno “Mais!” do jornal Folha de São Paulo de 31 de julho de 1994, à época do lançamento de *Kika* no Brasil, Almodóvar revelou que o programa de Andrea Caracortada pode ser visto também como uma crítica à concorrência selvagem em que vivem as redes de TV, que as fez perder de vista os limites da moral mais básica, mais humana. Ele afirma que os veículos de comunicação criaram um mercado de dor onde as pessoas vendem as suas tragédias.

Kika é o resultado de uma sociedade contemporânea cada vez mais voyeurista. Isso resulta num menor tempo para cultivar as relações familiares e amorosas. O pouco tempo que resta ao ser humano é ocupado em frente à televisão e ele aceita tudo o que lhe é entregue. Há uma contemplação das tragédias alheias, da morbidez. Os filmes de



Almodóvar, desde *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas dél Montón* a *Volver* procuram o oposto, seja através do desejo, do amor sem medida, ou através de relações familiares conturbadas, mas não vazias de amor. Almodóvar mergulhou no mundo da mídia com o intuito de alertar. E conseguiu.

Referências bibliográficas

ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue - Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1994.

AUMONT, Jaques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.

DUBOIS, Philippe. *La question du figural. In Cinema, Art(s) plastique(s)*. Paris: L'Harmattan, 2004.

GARCÍA DE LEÓN, María A. e MALDONADO, T. *Pedro Almodóvar: la otra España cañi*. 2ª edição. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 1989.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*. 2ª edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MCLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. 4ª edição. São Paulo. Editora Cultrix, 1964.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.