

João Vitor Santana Pereira

**PSICANÁLISE E CINEMA:  
SEXUALIDADE, DESEJO E PULSÃO DE MORTE EM  
ALMODÓVAR**

São João del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2015

João Vitor Santana Pereira

**PSICANÁLISE E CINEMA:  
SEXUALIDADE, DESEJO E PULSÃO DE MORTE EM  
ALMODÓVAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia  
Linha de Pesquisa: Conceitos Fundamentais e Clínica Psicanalítica

Orientador: Júlio Eduardo de Castro

São João del-Rei

PPGPSI-UFSJ

2015

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processamento Técnico da Divisão de Biblioteca da UFSJ

P436p Pereira, João Vitor Santana  
Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar [manuscrito] / João Vitor Santana Pereira . – 2015.  
67f.

Orientador: Julio Eduardo de Castro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São João del-Rei. Departamento de Psicologia.

Referências: f. 68-70.

1. Psicanálise 2. Cinema 3. Sexualidade 4. Desejo 5. Pulsão de morte I. Almodóvar, Pedro, 1951- Crítica e interpretação II. Castro, Júlio Eduardo de (orientador) III. Universidade Federal de São João del- Rei. Departamento de Psicologia IV. Título

CDU 159.9

A Dissertação “**Psicanálise e Cinema: Sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar**”

elaborada por **João Vitor Santana Pereira**

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pelo Programa de Mestrado em Psicologia da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial à obtenção do título de

**MESTRE EM PSICOLOGIA**

São João del-Rei, 14 de Novembro de 2015

**BANCA EXAMINADORA:**



---

Prof.Dr. Júlio Eduardo de Castro- (UFSJ)  
Orientador



---

Prof.Dr. Fernando José Fagundes Ribeiro - (UFF)



---

Prof. Dr. Wilson Camilo Chaves- (UFSJ)

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais pelo patrocínio. À minha mãe, a quem devo o amor ao cinema, à música e as artes em geral. Aos meus familiares, especialmente àqueles que me incentivaram e me inspiraram de alguma forma. À minha avó.

Agradeço ao Bruno pela paciência, apoio e companheirismo durante todo o processo de elaboração do texto. Pelas palavras e silêncio. Pela leveza, incentivo e amor. E pela revisão do texto!

Agradeço, enormemente, ao meu orientador Júlio Eduardo de Castro por apostar neste trabalho, pela confiança e disponibilidade. Pelas orientações, correções e incentivo. Pelo apoio, inspiração e sensibilidade, que tornaram possível a conclusão desta dissertação.

Agradeço aos demais membros que avaliaram esse trabalho, Wilson Camilo Chaves e Fernando José Fagundes Ribeiro, pelo interesse e disposição.

Agradeço aos amigos, principalmente aqueles que me acompanharam durante a graduação. À Marina, que me indicou o caminho do mestrado e foi companheira de graduação e pós-graduação.

É certamente o que se procura de forma inconsciente quando se faz cinema: entrever os enigmas da vida, resolvê-los ou não, mas, em todo caso, revela-los. O cinema é a curiosidade, no verdadeiro sentido da palavra. A curiosidade que pode ser o motor de uma grande história de amor, de um grande filme, como as decisões importantes da vida.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 259.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	5
ABSTRACT .....	6
A LEI DO DESEJO: ENTRE O CINEMA DE ALMODÓVAR E A PSICANÁLISE .....	7
1. O CINEMA E PEDRO ALMODÓVAR .....	13
1.1 O cinema no mundo e na Espanha: breve histórico .....	13
1.2 Pedro Almodóvar Caballero .....	17
1.2.1 Estilo e estética em Almodóvar .....	19
2. PSICANÁLISE, SONHOS E CINEMA .....	23
2.1 Freud e <i>A Interpretação dos Sonhos</i> .....	23
2.1.1 O trabalho do sonho: a condensação e o deslocamento .....	24
2.1.2 A representabilidade ou figurabilidade .....	28
2.1.3 O afeto nos sonhos .....	30
2.1.4 A elaboração secundária .....	31
2.1.5 O sonho é a realização de um desejo .....	33
2.2 A relação entre o cinema e os sonhos .....	34
3. SEXUALIDADE, DESEJO E PULSÃO DE MORTE .....	39
3.1 Sexualidade .....	39
3.2 Desejo .....	42
3.2.1 A vivência ou experiência de satisfação .....	43
3.2.2 Alguns apontamentos sobre o desejo no ensino de Lacan .....	45
3.3 Pulsão de morte .....	48
4. O CINEMA DE ALMODÓVAR SOB O OLHAR DA PSICANÁLISE .....	53
4.1 O cinema do desejo .....	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	63
6. REFERÊNCIAS .....	68
7. ANEXO .....	71
7.1 Obra cinematográfica de Almodóvar .....	71
7.2 Filmes citados .....	79

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma articulação entre a psicanálise de Freud e Lacan e o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Destacamos aqui os conceitos de sexualidade, desejo e pulsão de morte, que se mostraram recorrentes na obra cinematográfica de Almodóvar. Para embasar a articulação proposta buscamos expor uma breve história do cinema, colocando em destaque o cinema espanhol, para, então, nos dedicarmos à Pedro Almodóvar. Passamos por sua biografia e sua estética, para entender como o seu cinema se situa historicamente e quais são suas principais referências estéticas. Com o objetivo de compreender a experiência fílmica através da psicanálise, buscamos em *A interpretação dos sonhos* base para elucidar a relação sujeito-cinema. De certo, é pelo caminho dos sonhos que o cinema vai adentrar o campo da psicanálise, e, a partir de Christian Metz, resgatamos a articulação entre a psicanálise e a teoria do cinema. A partir do onírico, Freud descreveu a experiência de satisfação, gênese do desejo. Neste itinerário encontramos com o desejo, que é uma questão fundamental para a psicanálise, e um dos conceitos que nos aproxima de Almodóvar. Almodóvar diz que seu cinema é o cinema do desejo. A partir deste enunciado surgiu a questão: o desejo do qual fala Almodóvar é o mesmo do qual fala a psicanálise? Outros conceitos se destacaram à medida que se aprofundou nos filmes e na teoria psicanalítica, tal como o de sexualidade e pulsão de morte, e com base nestes conceitos fez-se a articulação entre a psicanálise e o cinema de Pedro Almodóvar. Assim foi possível aproximar os dois campos, a psicanálise e o cinema, fazendo um jogo de aproximação e distanciamento, destacando aspectos dos filmes *Matador*, *A lei do desejo*, *Má educação* e *A pele que habito*.

Palavras chave: Psicanálise, Cinema, Almodóvar, Sexualidade, Desejo, Pulsão de Morte.



## ABSTRACT

This paper presents an articulation between psychoanalysis of Freud and Lacan and the cinema from Spanish director Pedro Almodóvar. Here we highlight the concepts of sexuality, desire and the death instinct, which have proved recurrent in the cinematographic work of Almodóvar. To support the proposal articulation we seek to expose a brief history of cinema, by highlighting the Spanish cinema, and then dedicate ourselves to Pedro Almodóvar. We went through his biography and his aesthetic, to understand how his film is located historically and what are his major aesthetic references. In order to understand the filmic experience through psychoanalysis, we search in *The interpretation of dreams* foundation to elucidate the subject-movie relationship. Indeed, is by the path of dreams that cinema will enter the field of psychoanalysis, and starting by Christian Metz, we resume the link between psychoanalysis and film theory. Based on the dreams, Freud described the experience of satisfaction, the genesis of desire. In this route, we find the desire, which is a key issue for psychoanalysis, and one of the concepts that brings us closer to Almodóvar. Almodóvar says his cinema is the cinema of desire. From this statement, the question arose: is the desire that Almodóvar speaks the same that speaks psychoanalysis? Other concepts have stood out as we explored the movies and the psychoanalytic theory, such as sexuality and death instinct, and based on these concepts we made the relationship between psychoanalysis and cinema of Pedro Almodóvar. Thus, it was possible to approximate the two fields, psychoanalysis and cinema, making a game of closeness and distance, highlighting aspects of the films *Matador*, *The law of desire*, *Bad Education* and *The skin I live in*.

Key words: Psychoanalysis, Cinema, Almodóvar, Sexuality, Desire, Death Instinct.

## A LEI DO DESEJO: ENTRE O CINEMA DE ALMODÓVAR E A PSICANÁLISE

*A ficção é necessária porque a vida das pessoas não é suficiente, a realidade é incompleta.<sup>2</sup>*

*A lei do desejo é infalível:* Almodóvar nos diz em seus filmes. Mas será que o desejo do qual o diretor fala é o mesmo trabalhado por Freud e Lacan na psicanálise? O que podemos entrever sobre o cinema de Almodóvar através da psicanálise? Tais perguntas nos guiam através da história do cinema e sua teoria, da psicanálise e seus conceitos, para, enfim, nos indicar um caminho possível. Vamos nos acomodar nas poltronas, apagar a luzes, e mergulhar nossos olhos no mundo dos sonhos, do cinema e a da psicanálise!

Assim como a psicanálise deve seu início às histéricas, o cinema tem uma grande dívida com a fotografia. O que hoje se tornou a forma dominante de cinema era, em seu início, apenas fotogramas sequenciados, dando impressão de movimento. Sem som, e sem uma linguagem própria, era apenas um experimento científico de pouco menos de um minuto, em preto e branco. Os responsáveis pela invenção que gerou a primeira exibição pública foram os irmãos Lumière, cujo aparelho recebeu o nome de cinematógrafo.

Como em um filme, podemos recorrer a um *flashback* para interpolar eventos ocorridos no passado, que nos darão pistas e informações para entender o panorama atual. Voltamos a 1895, ano em que Freud e Breuer publicavam seus *Estudos sobre a histeria*, e os irmãos Lumière faziam as primeiras exibições do cinematógrafo. Freud, a partir de sua formação médica, começa a se interessar pelos fenômenos histéricos que eram, nesta época, o grande mistério a ser tratado pela medicina. Sua hipótese principal era de que se tratavam de fenômenos inconscientes. Portanto, a busca de evidências anatômicas era inapropriada, pois não se tratavam de doenças do aparelho genital feminino, e os casos apresentados demandavam abordagem e diagnóstica diferenciadas. Dessa forma, Freud abriu as portas do inconsciente, lançando a psicanálise, cuja teoria deixou grandes marcas na cultura. Ainda hoje a psicanálise mantém sua atualidade, colocando em questão as tragédias

---

<sup>2</sup> ALMODÓVAR apud CLAUDIO, 2011, p. 133.

contemporâneas, trabalhando também a partir de conexões com outros campos de conhecimento, como a política, a literatura, e o cinema.

Já o cinema faz sua entrada tímida também em 1895. No primeiro momento, era tido apenas como curiosidade, nas suas exibições em feiras e pequenos eventos. O primeiro filme, se é que podemos chamá-lo assim, mostrava operários saindo de uma fábrica e tinha duração de pouco menos de um minuto. Dez anos depois, começam a ser construídas salas específicas para a projeção dos filmes. Em 1910, o cinema começa a abandonar sua forma teatral, criando cenas e mudando sua montagem. Na década de 20, os filmes ganham fala e, a partir de 1935, temos a produção de filmes coloridos, que se tornaram tendência no cinema. Assim, o cinema foi ganhando público e, ao mesmo tempo, foi se reinventando, tomando outras formas, reivindicando o gosto popular pela profusão de som e imagem, que surge a partir da descoberta da fotografia e da criação do cinema.

Além de dividir o mesmo marco histórico, psicanálise e cinema possuem outros aspectos em comum. Um destes aspectos é a relação com os sonhos. A imagem cinematográfica nos remete ao mundo onírico, mundo este que levou Freud a escrever *A Interpretação dos Sonhos*. A própria criação do cinema nos remete ao desejo humano de compartilhar os sonhos, como se a produção cinematográfica pudesse ser descrita como um sonho coletivo. Consequentemente, seria adequado dizer que o surgimento da psicanálise e do cinema no mesmo momento histórico não acontece por acaso. Logo, é natural que a psicanálise se interesse pelo cinema, tal qual o cinema pela psicanálise. Ademais, a linguagem do cinema permite a psicanálise pensar criticamente seus conceitos e sua prática, colocando em questão os vários aspectos da clínica psicanalítica, mantendo sua atualidade na relação com o mundo e com a cultura.

Psicanálise e cinema não só têm aspectos em comum, como também se articulam. O que se percebe é que, para o cinema, a psicanálise resulta quase sempre em bons roteiros, quando tratada em sua teoria, como no filme *Segredos de uma alma*, de 1926, ou quando leva seus personagens ao psicanalista, como no filme nacional *Divã*, no qual acompanhamos as elaborações de Mercedes após as sessões de análise. A vida de Freud também vai resultar no clássico *Freud – Além da alma*, de 1962, dirigido por John Houston, cujo roteiro criado por Sartre foi abandonado por ser demasiadamente extenso para a duração de um filme. Temos ainda mais recentemente *Um método perigoso*, que retrata a relação entre Freud e Jung, e *Augustine*, cujo mote vai ser o início do tratamento das histéricas por Charcot, através da hipnose. E estes são apenas alguns exemplos de filmes onde a psicanálise figura como tema principal.

O cinema, além de utilizar a psicanálise em seu roteiro, faz apropriação de alguns temas da psicologia na construção de sua teoria. Todavia nos interessa aqui marcar alguns dos autores que utilizam a psicanálise para sustentar suas hipóteses. Um dos teóricos que trabalha essa interface é o francês Christian Metz, que vai se servir da psicanálise e da semiótica para criar sua teoria do cinema. Metz, no livro *O significante imaginário* (1980), aponta que o sentido de sua teoria é trazer à luz do simbólico o imaginário do cinema. Ainda na interface psicanálise e cinema temos Serge Daney, crítico de Cinema, francês, que escreveu para a prestigiosa *Cahiers du Cinéma*, cujos artigos reunidos pelo próprio autor estão presentes na obra *A rampa* (2010). Ambos autores vão introduzir e articular algumas das ideias trabalhadas por Freud e Lacan à análise cinematográfica, buscando nos conceitos da psicanálise substrato para a teoria do cinema.

Da mesma forma que nos questionamos acerca do interesse do cinema pela psicanálise, podemos também perguntar: e a psicanálise, por que se interessaria pelo cinema?

É através da arte que nos defrontamos com algo da essência humana e, por consequência, a criação artística pode estar à frente nas questões do sujeito. A teoria psicanalítica nasce entrelaçada à arte, como observamos na obra de Freud, que se serve da tragédia grega Édipo Rei para formalizar seu conceito de *Complexo de Édipo*. A psicanálise acredita que a arte pode desvelar algo do inconsciente, e é por isso que Freud e Lacan buscaram nas entrelinhas da literatura e da pintura um saber que foi, de alguma forma, útil no desenvolvimento da teoria psicanalítica. E o cinema, como sétima arte, pode revelar muito sobre o sujeito contemporâneo e seu mal-estar, como registra Žižek (2006), no seu *The pervert's guide to cinema*. Segundo o autor, se quisermos entender o mundo atual, o cinema é indispensável, pois é através dele que podemos encontrar a dimensão crucial com a qual não estamos prontos a confrontar na nossa realidade.

A arte, e o cinema em especial, é um domínio cultural privilegiado para se refletir sobre o sujeito contemporâneo, e, além de nos revelar algo do inconsciente, nos remete a uma narrativa que está presente também na clínica. Dessa forma, o psicanalista pode, com o movimento do cinema, aprender a reconhecer o tempo e o ritmo desta narrativa, que se dá também no discurso do analisando, no trabalho clínico. A partir do desenrolar do discurso do analisando, podemos perceber que há semelhanças com o discurso do cinema: escolha do enquadramento, cortes, vários planos e encenações diferentes, diferentes tipos de montagem, cenas que marcam a vida do sujeito, segredos que se revelam ou não. É também esse desdobramento do discurso do cinema que o psicanalista observa, encontrando aí um correlato com o fazer na clínica.

É na psicanálise que alguns dos teóricos do cinema vão encontrar respostas e questionamentos pertinentes aos seus estudos. Dunker *et al* (2012) aponta três analogias relativas às teorias. A primeira diz respeito à relação do sujeito com a imagem e o som em movimento do cinema, aproximando essa relação com o mundo dos sonhos. A segunda diz respeito à teoria que considera que o dispositivo cinematográfico reproduz o aparelho psíquico na fase do espelho. Já a terceira analogia, proposta pelos teóricos franceses contemporâneos, consista na utilização do método estruturalista, e propõe uma articulação entre psicanálise e semiologia, onde o cinema pode ser estudado como um sistema de significantes. Alguns pontos destas teorias serão desenvolvidos no segundo capítulo, trazendo as reflexões propostas pelas teorias do cinema que utilizam a psicanálise como referencial.

É importante marcar que não se trata aqui de psicanalisar os personagens do filme como se estivessem no divã, uma vez que não temos as condições necessárias à transferência, não temos o *setting* analítico e não temos a associação livre. Tampouco se trata de tomar Almodóvar por sua obra, de interpretá-lo por meio dela. A intenção é compreender, sentir e traduzir em palavras, através do referencial psicanalítico, a experiência cinematográfica, principalmente a partir do que o filme pode despertar no sujeito-expectador, fazendo avançar a compreensão da psicanálise e revelando nuances que sem a leitura e interpretação psicanalíticas estariam inexploradas. Trata-se, então, de uma leitura, atravessada pela psicanálise, do cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar, buscando trazer luz a alguns conceitos chave e seus desdobramentos teóricos.

Pedro Almodóvar Caballero nasceu em Calzada de Calatrava, Cidade Real, na Espanha, entre 1949 e 1951 (o ano de seu nascimento é incerto). Sua trajetória artística começa quando resolve se mudar para Madri, centro da efervescência cultural da Espanha na época. Neste mesmo período, a Espanha estava banhada em um clima de esperança e renovação, devido à queda do franquismo. Almodóvar, que não pôde estudar cinema, resolve comprar uma câmera Super-8 e aprender na prática. É neste momento que ele vai se envolver com vários grupos artísticos dessa época. Vai montar uma banda de punk-rock paródico (*Almodóvar McNamara*) no qual canta travestido, vai atuar em peças teatrais, além de escrever textos para uma revista (que foram reunidos no livro *Patty Diphusa*) e um livro (*Fogo nas entranhas*).

Sua independência chega quando decide montar uma produtora com seu irmão Augustin, e a partir de *A lei do desejo* Almodóvar produz todos seus filmes. O nome da produtora, *El Deseo* (O Desejo, em tradução livre), representa as entrelinhas do cinema de

Almodóvar. É a partir desse registro que se estrutura a escrita desta dissertação: o desejo, do qual Almodóvar fala em seus filmes, e o desejo que é formulado na teoria psicanalítica. No desdobrar do desejo segundo a psicanálise, outros dois conceitos são trazidos à tona quando pensamos no cinema de Almodóvar: a sexualidade e a pulsão de morte. Por conseguinte, estes serão os três conceitos trabalhados a partir da articulação da psicanálise com o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

Hoje, Pedro Almodóvar é um dos cineastas de maior renome no cenário mundial, possui dezenove longas-metragens, e alguns prêmios. Na Espanha, figura ao lado de Luiz Buñel, como destaque do cinema Espanhol. É homenageado nos festivais mundialmente, e seus filmes se destacam pela sua estética inconfundível.

Após esse trajeto, é possível traçar um caminho pelo qual o texto dissertativo se organizará. A conexão da psicanálise com o cinema é apenas uma das possibilidades, e sendo assim, o caminho aqui escolhido não tem a pretensão de ser conclusiva. O cinema permite uma gama de interpretações, e aqui trabalhamos apenas com alguns recortes a partir da teoria psicanalítica. Como diria Metz (2004), “o cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso” (p. 16). Apresentamos a seguir um *trailer*, como a sinopse de um filme, com alguns momentos do texto.

A montagem do primeiro capítulo traz alguns pontos a serem trabalhados. Trata-se de apresentar, como num filme, os personagens pelo qual a história acontece, e abrir caminho para que o texto aconteça. Iniciamos com uma pequena história do cinema, chegando então ao cinema espanhol, do qual Pedro Almodóvar é representante maior. A intenção aqui é entender historicamente a formação do cinema, em que momento cultural e social surge o cinema de Almodóvar, e de que forma essa produção se estruturou, passando pela *pop art*, pelo *kitsch* e pelo *melodrama*.

Os personagens principais aparecem aqui: Freud, Lacan e Almodóvar. Primeiro Almodóvar em um pouco de sua história, sua estética e suas referências. É importante frisar que não se trata de tomar o diretor por sua obra, mas sim de operar a partir dos conceitos de desejo, sexualidade e pulsão de morte, buscando seus desdobramentos teóricos e possibilidades de exemplificação e articulação a partir da teoria psicanalítica, embrenhando-se na obra cinematográfica do diretor espanhol para trazer luz a aspectos que sem a psicanálise permaneceriam ocultos.

Neste caminho, mostra-se necessário esclarecer a relação do sujeito expectador, aquele que assiste a um filme, com a arte cinematográfica, da imagem e do som em movimento. No segundo capítulo fazemos uma aproximação da experiência fílmica com o

sonho, para desembocar na pulsão escópica, apontando assim para o prazer em ver. Entram aqui autores da teoria do cinema, que trabalham dentro do referencial psicanalítico. E o sonho, como a realização de desejo, abrirá espaço para o que será trabalhado: a sexualidade, o desejo, e a pulsão de morte a partir de Freud e Lacan, numa articulação com o cinema de Almodóvar.

Freud e Lacan fazem sua entrada no terceiro capítulo, dedicado aos conceitos que serão trabalhados a partir do cinema de Almodóvar. Primeiro a sexualidade, a partir dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, nos aproximando do desejo. Em seguida buscamos, na teoria freudiana, a origem do conceito, com suas formulações e definições. Serão feitos também alguns apontamentos importantes, a partir da leitura de Lacan, apontando o desejo como desejo do Outro, e fazendo a diferenciação entre necessidade, demanda e desejo. Seguimos com o conceito de pulsão para, enfim, chegarmos à pulsão de morte, trabalhados a partir dos textos *A pulsão e seus destinos* e *Além do princípio do prazer*, respectivamente.

*A interpretação dos sonhos*, de Freud, obra inaugural do campo psicanalítico, será o guia pelo qual a experiência do cinema será desvelada. É a partir dos sonhos que vamos encontrar o desejo e a sexualidade, que adiante se encontrarão com a pulsão de morte para, a partir do que foi trabalhado por Freud e Lacan, gerar o texto do quarto capítulo, onde teremos a articulação da psicanálise com o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

## 1. O CINEMA E PEDRO ALMODÓVAR

*Cinema é uma paixão irracional. Todo meu cinema é impregnado de cinema. A experiência de ver um filme forma parte da minha biografia.<sup>3</sup>*

O cinema de Almodóvar vai surgir num movimento de contracultura, a *Movida Madrileña*, após quase quarenta anos de regime ditatorial franquista. Neste momento, a Espanha renasce criativamente e dá espaço para que apareçam novas expressões, após longo período de repressão. Os representantes do movimento estão, neste momento, ávidos pela renovação, e é neste espaço que Almodóvar vai iniciar seus trabalhos enquanto cineasta. Com uma câmera Super-8, comprada com o dinheiro do seu emprego na Companhia Telefônica, Almodóvar vai filmar suas primeiras produções.

Ambos os campos com suas especificidades, psicanálise e cinema possuem vários aspectos em comum, alguns dos quais serão trabalhados para sustentar as conexões com a obra cinematográfica do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

### 1.1 O cinema no mundo e na Espanha: breve histórico

Do filme mudo, à recente febre 3D, o cinema passou por vários momentos, mudando e reinventando sua forma. Assim foi se adaptando às novas tecnologias, impelido pela indústria cinematográfica e pelo gosto popular.

Baseando-se na fotografia, no teatro, na música, na pintura, na dança, na escultura/arquitetura, na literatura, o cinema integra todas as artes e, como assinala Jakobson (2007), subverte todas elas:

Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se das influências das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes (p. 153).

Com pouco mais de um século de vida, o Cinema reinventou a forma como lidamos com o mundo e, para compreendê-lo, alguns pontos de sua história merecem destaque, a fim de contextualizar a estruturação de uma nova arte, e marcar como o cinema é historicamente construído.

---

<sup>3</sup> ALMODÓVAR apud DUNCAN, P; PEIRÓ, B.; 2011, p. 367. Tradução do autor.



Pode-se estabelecer um marco inaugural para o cinema, que data de 1895, ano em que os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière construíram um cinematógrafo e fizeram as primeiras exposições públicas de seu experimento em Paris. O filme que foi apresentado na ocasião possuía menos de um minuto, não tinha som e mostrava funcionários saindo de uma fábrica. Era apenas uma curiosidade científica, possibilitada pela evolução da técnica da fotografia. É só a partir de 1900 que vão começar a ser construídas as primeiras salas dedicadas às projeções.

É com Jorge Méliès que a linguagem do cinema vai começar a ser construída. Com o filme *Viagem à Lua*, Méliès vai utilizar técnicas de efeitos especiais e animação, que vão introduzir novos modos de fazer cinema. Sua história é lembrada no filme *A invenção de Hugo Cabret*, de 2011, do diretor Martin Scorsese.

Apesar das inovações introduzidas por Méliès, os filmes criados na primeira década do século XX vão ser compostos a partir da colagem de planos gerais, de acordo com a relação espacial herdada do teatro. Geada (1985) aponta que havia primazia absoluta da cena sobre o plano, pois a projeção continha, nesta época, todos os elementos da cenografia e da representação, como personagens e cenários, relativos à cena teatral. De acordo com o autor, a linguagem cinematográfica surge quando há a transfiguração do espaço e do tempo teatral, com a fragmentação do espaço cênico, dramatização e multiplicação dos vários ângulos da câmera. Surgem assim inúmeras possibilidades de manipulação do tempo ficcional. A partir de então, o cinema se desprende da tradição do teatro, se firmando como a “sétima arte”. Simultaneamente, a narrativa cinematográfica vai se estabelecendo enquanto linguagem, orientando a construção dos filmes.

Ainda em formação, o cinema do começo do século esperava por duas de suas grandes mudanças: a cor e o som. É por volta da década de 30, impulsionada pelo crescimento da indústria cinematográfica hollywoodiana, que tais mudanças vão acontecer. Primeiro o cinema sonoro, e pouco tempo depois o cinema colorido.

A introdução do som no cinema é o mote de *O artista*, de 2011, do diretor Michel Hazanavicius. O filme explora o conflito entre o velho e o novo, a transição para o cinema falado, e as dificuldades da personagem George Valentin em aceitar e se adaptar às novas demandas da produção cinematográfica.

O fim do cinema mudo vai causar um alvoroço entre os teóricos e diretores de cinema, que vão debater, a partir deste momento, a direção que o cinema deverá tomar e quais os critérios que deverá acatar para se elevar ao estatuto de arte. Para eles, a imagem já falava por si só, sendo o som totalmente dispensável. Ademais, a entrada do som no cinema

vai demandar gastos e trabalho extra, o que vai impedir que a inovação seja acolhida por todas as produtoras.

Com a entrada do som no cinema, os experimentos para a criação de filmes coloridos vão ser impulsionados. Apesar de alguns filmes das primeiras décadas possuírem cor, seu processo era trabalhoso demais, e não se tratava de uma filmagem colorida, e sim um processo que consistia no tingimento posterior manual das películas. Tons diferentes podiam ser dados ao filme, como azul, sépia, ou mesmo colorir manualmente alguma cena, sendo este um processo feito após a filmagem.

É então na década de 30 que vai surgir a *Technicolor*, empresa responsável pela primeira película capaz de filmar em cores. A partir daí o cinema colorido vai se tornar tendência, apesar de muitos filmes dessa época ainda serem preto e branco. Essas mudanças, o som e a cor, vão sendo implementadas com o passar dos anos, e o cinema sonoro e colorido vai se tornar a forma dominante, como conhecemos hoje.

Percebemos, dessa forma, que o primeiro momento do cinema é marcado pelo surgimento de um dispositivo técnico, que dá espaço, posteriormente, para o aparecimento do cinema como formação discursiva. Institui o gosto popular pela imagem e, a partir da efervescência técnica do cinema, novas formas de se fazer filmes vão sendo criadas, construindo caminhos para o cinema como vemos atualmente. Técnicas de filmagem, de montagem, de organização do espaço fílmico, os planos, *closes*, a atuação, as luzes, a maquiagem, aliadas à constante evolução do aparato técnico do cinema, como câmeras, projetores, mesas de montagem, vão fazer com que o cinema passe apenas de curiosidade, indo por outro caminho e se firmando como “ferramenta” específica, única. Assim, o cinema reivindica seu espaço e cria um universo de entretenimento próprio.

Estes são apenas alguns marcos que assinalam a estruturação do cinema, assim como evidenciam a importância que ele assumiu em apenas um século. Para entender o momento do aparecimento de Pedro Almodóvar, detenhamo-nos na história do cinema na Espanha.

A primeira exibição do cinematógrafo no território espanhol aconteceu em Barcelona, 1896, um ano depois da primeira apresentação em Paris. Por sua proximidade com a França, Barcelona vai ser a capital do Cinema espanhol durante as duas primeiras décadas do século XX. Entretanto, é somente ao final dos anos 20 que o cinema começa a ter relevância no território espanhol, impulsionado pelo gosto da burguesia e dos intelectuais. É neste momento que Luis Buñel, que viria a se tornar um dos grandes nomes do cinema espanhol, vai lançar, em parceria com Salvador Dalí, o surrealista *Um cão andaluz*.

Assim como no resto do mundo, o surgimento do filme sonoro vai surpreender a indústria cinematográfica espanhola. Nenhuma produtora contava com os meios técnicos, econômicos e profissionais para implementar a nova tecnologia, o que retardou até o início dos anos 30 o uso do sistema de sonorização. Entretanto, isso não vai impedir que, apesar de poucos, novos filmes sejam produzidos dentro das possibilidades técnicas e financeiras dos produtores.

A Guerra Civil Espanhola, iniciada em 1936, vai estagnar a produção cinematográfica do país, com a destruição dos estúdios e das salas de projeção. Terminada a guerra, em 1939, com a vitória dos militares e a instauração de uma ditadura fascista liderada pelo general Francisco Franco, cria-se o *Sindicato Nacional do Espetáculo*, que ficou encarregado de financiar a indústria cinematográfica, e o *Serviço Nacional de Propaganda*, constituindo assim o aparelho de controle da produção do cinema.

O período franquista começa com muitos cineastas exilados, e com o patrimônio fílmico reduzido. O cinema vai ser controlado politicamente, induzido à ideologia ditatorial. A década de 40 será marcada por filmes históricos que mostravam deturpadamente a vitória franquista.

Em 1947, dentro do ideário de controle da produção cinematográfica, é criado o *Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas*, que passou a se chamar *Escola Oficial de Cinematografia* em 1962 e formou inúmeros profissionais de cinema até o ano de seu fechamento em 1976.

Os anos 50 foram marcados por crescimento econômico, retomada das relações com os Estados Unidos, e aumento de problemas sociais. Grandes massas rurais se deslocaram para as grandes cidades, fugindo do isolamento e da pobreza dos campos, o que ocasionou uma superpopulação e problemas de infraestrutura como falta de moradia e desemprego.

Nesse momento, surge também um grupo de difícil manipulação, constituído por universitários e profissionais, formando um foco conflitivo de dissidência na produção literária, artística e cinematográfica. Um dos filmes que surge neste momento é *Surcos* (1951), do diretor Nieves Conde, que mostra o êxodo rural dos anos 50 através de uma família que se muda para Madri fugindo da miséria no campo. Temos também dois grandes representantes deste movimento, Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem, ambos formados no *Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas*. Seus filmes expressam de forma camuflada, sob aparência cômica, a realidade espanhola.

Os anos 60 marcam o auge do cinema espanhol, e também o aparecimento de vários movimentos contestatórios por toda a Europa. Apesar da forte influência do franquismo, a

Espanha passou por várias transformações culturais e sociais, sendo a *Escola de Cinema* o principal centro de renovação da produção cinematográfica. Os cineastas conseguiam escamotear a censura e produzir filmes nos quais a realidade do país era revelada, através de metáforas, e facilmente identificada pelos expectadores espanhóis.

O final do regime franquista acontece na década de 70, com a morte do ditador em 1975, marcando um período de transições e incertezas. Os seguidores de Franco lutavam para manter o poder após sua morte, mas as greves que surgiram no país em 1976 forçaram a saída do presidente de governo franquista Arias Navarro e a nomeação de Adolfo Suárez, marcando o primeiro governo democrático. Em 1977, a Espanha convocou sua primeira eleição democrática e a censura foi oficialmente suprimida, mas o período de incerteza só terminou em 1981, quando o estado espanhol provou, através de um intento de Golpe Militar, que estava preparado para seguir governando democraticamente.

É também neste momento de transição do franquismo que surge o cinema de Almodóvar, trazido pelos ares de renovação que começava a despontar nos circuitos alternativos de Madri, promovendo um renascimento cultural atento às vanguardas artísticas da época. Almodóvar fez parte do que se chamou *Movida Madrileña*, movimento de contracultura que se estendeu por toda a Espanha, composto por jovens ávidos por se manifestar artisticamente, depois de quase quarenta anos de censura e repressão cultural.

## **1.2 Pedro Almodóvar Caballero**

Pedro Almodóvar Caballero nasceu nos anos cinquenta em Calzada de Calatrava, província de Ciudad Real, em pleno coração de La Mancha. Aos oito anos, emigrou com sua família para a Estremadura, onde estudou com os Padres Salesianos e Franciscanos. Nessa época, devido a sua inteligência, se juntou a sua mãe para escrever e ler as cartas que os vizinhos recebiam. O negócio prosperou tanto que sua mãe o colocou para dar aulas no curso primário. Acompanhava também, quando saía da escola, o cinema da cidade. Foi nesse período que teve contato com a produção de diretores como Alfred Hitchcock, Federico Fellini e Luis Buñel.

Com 17 anos, Almodóvar se muda para Madri, sem dinheiro e sem trabalho, mas com um objetivo em mente: estudar e fazer cinema. Entretanto, a Escola Oficial de Cinema havia sido fechada por Franco. Apesar do clima ditatorial que assolava o país, Madri representava a cultura, a independência e a liberdade.

Com pequenos empregos esporádicos, Almodóvar consegue sobreviver na cidade, mas só com seu emprego na Companhia Telefônica Nacional da Espanha, em 1971, é que consegue comprar sua primeira câmera Super-8 mm. Ele vai trabalhar doze anos como auxiliar administrativo nesta Companhia, compartilhando o trabalho matinal com outras atividades que marcarão sua formação como artista e cineasta. Conhece muitos dos atores de seus primeiros filmes nessa época, além de escrever para a revista *La Luna* (textos reunidos em *Patty Diphusa*) e cantar com a banda de punk-rock paródico *Almodóvar e McNamara*. Participa também do grupo de teatro independente *Los Goliardos*.

No seu trabalho com a Companhia Telefônica, Almodóvar entra em contato com a classe média espanhola no início da época do consumo em massa, apreendendo seus dramas e suas misérias. A explosão democrática em Madri vai trazer o movimento do qual o cinema de Almodóvar é filho e testemunho: a *Movida Madrileña*. É nesse ambiente que Almodóvar filma seus primeiros curtas, que eram exibidos com dublagem ao vivo, ou seja, todos os sons eram produzidos por ele mesmo no momento da projeção, o que ele denominou “chamada direta”.

Seu primeiro longa-metragem no circuito comercial *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*, de 1980, contou com o apoio de toda equipe. Originalmente sob o título *Erecciones generales*, o roteiro do filme surgiu a partir de uma fotonovela, que foi adaptado para o cinema por incentivo da atriz Carmen Maura, que vai acompanhar Almodóvar em diversos outros filmes. Filmado durante um período de um ano e meio, o orçamento do filme foi obtido através de empréstimos e ajuda de seus amigos.

Até a fundação de sua produtora, Almodóvar produziu cinco filmes: *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*; *Labirintos de paixões*; *Maus hábitos*; *Que fiz eu para merecer isto?*; *Matador*. A decisão por criar uma produtora surgiu do incômodo de ter que filmar de acordo com o desejo dos produtores, tendo que mudar a ideia original do filme para que fosse concebido. Ele fala que seus cinco primeiros filmes são como cinco filhos de cinco pais diferentes, dos quais ele não tem direitos e não sabe qual o destino que os produtores podem dar a eles. Além disso, com sua própria produtora, Almodóvar estava livre para filmar o que desejasse, sem precisar ceder ao mercado hollywoodiano.

É então em 1986, com seu irmão Augustin Almodóvar, que ele funda sua produtora, a *El Deseo S.A.*, produzindo seu primeiro projeto: *A lei do desejo*. Desde então, a *El Deseo* produz todos seus filmes, além de projetos de outros diretores os quais ele acredita no trabalho. O segundo filme de Almodóvar produzido pela *El Deseo*, *Mulheres à beira de um*

*ataque de nervos*, vai lhe render o reconhecimento mundial, em 1988, sendo seus filmes, a partir de então, assistidos no mundo todo.

*Tudo sobre minha mãe*, décimo terceiro longa do diretor, vai receber o Oscar de melhor filme estrangeiro, além do Globo de Ouro, o César, três prêmios E.F.A. do Cine Europeo, o David de Donatello, dois Baftas, sete Goyas e mais quarenta e cinco prêmios por todo o mundo. Três anos depois, com *Fale com ela*, Almodóvar recebe o Oscar de melhor roteiro, cinco prêmios E.F.A., dois Baftas, o Nastro d'Argento, o César, e muitos outros prêmios pelo mundo, exceto na Espanha. Penélope Cruz recebe o primeiro Oscar dado a uma atriz espanhola por um filme falado em espanhol, com o filme *Volver*. Com sua carreira consolidada, e vários prêmios por seus filmes, Pedro Almodóvar é hoje um dos cineastas mais famosos e premiados.

### 1.2.1 Estilo e estética em Almodóvar

Almodóvar viveu na época em que Madri experienciava a *Movida Madrileña*, movimento influenciado diretamente pela *pop art* americana. Após anos de regime ditatorial, os jovens espanhóis queriam viver livremente e sem preocupações com o cenário político, mas ao participar da vida cultural do país eles assumiam uma postura política de contestação, reclamando seu espaço depois de quase quarenta anos de repressão.

Para entender um pouco da estética do cinema de Almodóvar, é importante entender um pouco da *pop art*, estilo ligado à produção em massa que teve seu auge na década de 60 em Nova York. Hidalgo (2007) aponta algumas características importantes da *pop art*:

Todos os elementos da vida urbana, que gravitavam no imaginário do indivíduo moderno, tornaram-se de interesse da produção simbólica. Os produtos consumíveis: latas de comida, caixas de sabão em pó, as estrelas de cinema, o dinheiro que se utilizava, as revistas e seus anúncios passam a fazer parte da arte do período. Reproduzidas múltiplas vezes, estas imagens perdem seu significado original, e passam a ser ícones artísticos, numa intenção de tornar a arte banal e o banal, ele mesmo, objeto de arte (p. 50).

A proposta da *pop art* era fazer uma arte das massas, utilizando signos estéticos da publicidade e materiais símbolos do consumo capitalista, como látex, poliéster e produtos com cores intensas, saturadas. Seus representantes defendiam uma arte que dialogasse diretamente com o público, por meio de ideias advindas da cultura de massa e da vida cotidiana.

Uma das figuras mais populares da *pop art* foi Andy Warhol, com quem Almodóvar, que era considerado sua versão espanhola, se encontrou algumas vezes na noite madrilena.

Graduado em design, trabalhou como ilustrador em diversas revistas famosas. Ficou conhecido na década de 60, utilizando em suas obras materiais e conceitos da publicidade, com cores fortes e brilhantes. Assim como os outros representantes da *pop art*, Andy Warhol se questionava o porquê de a arte comercial não poder ser considerada arte.

Elemento que se integrou ao universo da *pop art*, o termo *kitsch* é muitas vezes utilizado para denominar o cinema de Almodóvar. Pode-se dizer *kitsch* a estética que utiliza elementos considerados de mau gosto pela cultura dominante. De acordo com Moles (2007), *kitsch* é um conceito universal, de uma época da gênese estética, marcado pela ausência de estilo, e faz parte da sociedade de consumo. Está presente em todos setores e classes da sociedade, traduzindo emoções e tradições culturais, marcado pelo ecletismo. Dessa forma,

O Kitsch é o produto de um dos êxitos mais universalmente incontestes da civilização burguesa: a criação de uma *arte de viver* ao mesmo tempo tão refinada, tão flexível e detalhada, que foi capaz de conquistar o planeta antes mesmo de sustentar-se pela força de alguns cânones. O Kitsch é um conceito universal e permanente, presente, em graus diversos, em todas as culturas possessivas, embora esteja *associado* ao triunfo da classe média (p. 223).

Antes então de ser um estilo, o *kitsch* seria uma atitude associada à sociedade de consumo e seus produtos. A *pop art* foi, antes de tudo, uma releitura ou vertente do *kitsch*, elevada ao estatuto de arte, tornando sublime a cultura de massa, com o discurso de democratização.

O estilo *kitsch* dos filmes de Almodóvar aproxima seus personagens do mundo em que fazem parte. Logo, o *kitsch* vai habitar o cinema de Almodóvar mostrando quem são seus personagens, aproximando-os da cultura popular. Tal termo vai então ser utilizado para caracterizar seu cinema devido ao grande uso de elementos que poderiam ser contraditórios, mas que em seus filmes se tornam harmoniosos. São os objetos utilizados na cenografia, as cores saturadas dos ambientes e das maquiagens, as roupas marcadas pelo exagero e a própria narrativa de seus filmes.

Ao tratar da narrativa dos filmes de Almodóvar, esbarramos no *melodrama*, gênero herdado do teatro, incorporado e reinventado no cinema. Assim como o *kitsch*, o *melodrama* é uma mistura de gêneros, um intergênero. Quilheiro (2011) aproxima o surgimento da estética *kitsch* com o gênero melodramático. Segundo a autora,

O gênero melodrama e a estética kitsch surgem em situações muito semelhantes, pois ambos estão relacionados com o movimento de ascensão de uma classe que quer ser vista e pode agora pagar para se mostrar: a burguesia. Com o intuito de enfeitar, há um desejo de aquisição e acúmulo cada vez maior de objetos, vislumbrando aí uma relação de poder. No desejo de ocupar o lugar da aristocracia, surge a produção em larga escala de vários artefatos, subprodutos, réplicas e cópias de grandes obras de artes. É a produção em massa de imagens, bibelôs, lembranças de viagem, imitações da natureza e do reino animal, miniaturas. É como se o

acúmulo, ou seja, o exagero em possuir tais objetos, lhes conferisse um novo status social (p. 37).

Vemos então que o *melodrama* se aproxima do *kitsch*, só que por outra via. Em linhas gerais, pode-se dizer que o *melodrama* é o exemplo mais puro da codificação do discurso dramático. Utiliza-se de enredos compostos por elementos de natureza distintas, repletos de exageros, formulados a partir do sentimentalismo inevitavelmente maniqueísta. Da narrativa à fotografia, da cenografia à música, todos os elementos são incorporados com a intenção de emocionar seu público.

Apesar de se estruturar a partir destes elementos básicos, o autor tem inúmeras possibilidades de construção, dependendo somente de sua criatividade e originalidade. No *melodrama*, são comuns situações de conflito extremos, assim como as paixões arrebatadoras, dando ao gênero um aspecto muitas vezes exagerado, podendo ser ao mesmo tempo realista. Entretanto, Almodóvar não acredita que seus filmes possam ser realistas, e diz que, se pudéssemos utilizar este termo, aproximaríamos seu filme *Que fiz eu para merecer isto* de um neorealismo<sup>4</sup>.

Dessa forma, percebemos que Almodóvar não se orienta por um gênero específico. Antes, orienta seu próprio gênero. Com referências à *pop art*, ao *kitsch* e ao *melodrama*, subverte todos eles para criar seu estilo, seu próprio cinema. Quanto a isso ele fala:

Quando temos um olhar contemporâneo sobre os gêneros, é claro que há muitas coisas para mudar. O melodrama é um gênero maniqueísta que foi utilizado para propor uma causa social contra outra, para defender de um lado e denunciar do outro, e continuou a ser maniqueísta até atingir certas reatualizações como as de Fassbinder<sup>5</sup> [...] A questão do tempo que passa é que nos leva naturalmente a conceber histórias de um outro modo. O importante hoje não é tanto dizer quem é o mau e quem é o bom, mas antes dizer por que razão o mau é como é. Os gêneros obrigam a encarar as personagens de uma maneira elementar. Ora, eu creio que não se pode continuar a fazer isso, porque corresponde a uma mentalidade de outra época. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 149-150).

Almodóvar se mostra arredo com as classificações de seus filmes, principalmente porque são marcados pelo ecletismo, fruto de sua liberdade enquanto autor. Para ele, seus filmes não se encaixam unicamente em um único gênero. Não se pode dizer que *Mulheres à beira de um ataque de nervos* é apenas uma comédia, tampouco podemos dizer que *A pele que habito* é somente um *thriller*. E é isto que faz o cinema de Almodóvar inconfundível:

---

<sup>4</sup> Roda Viva: Pedro Almodóvar [DVD], 1995.

<sup>5</sup> Rainer Werner Fassbinder foi um diretor alemão, responsável por reinventar o melodrama cinematográfico. Fassbinder buscava em seus filmes se comunicar com o espectador evitando o uso de sentimentalismo, comum nos filmes de Hollywood, trazendo assim nova roupagem ao melodrama.



suas influências, a *pop art*, o *kitsch* e o *melodrama* não o aprisionam. Antes de tudo, lhe dão liberdade para transitar e criar uma obra cinematográfica única e inédita, de apelo universal.

## 2. PSICANÁLISE, SONHOS E CINEMA

*O cinema é uma representação em todos os sentidos da palavra; é através dessa representação que chego à verdade do real.<sup>6</sup>*

Antes de partir para a elucidação dos conceitos de sexualidade, desejo, pulsão de morte, e suas conexões com a obra cinematográfica do diretor espanhol Pedro Almodóvar, apurar alguns aspectos da relação psicanálise e cinema pode nos trazer luz às questões que se colocam. E como se trata aqui de uma análise sob a perspectiva psicanalítica, nada melhor do que se servir dos autores que trabalham a partir deste olhar, articulando a teoria de Freud e Lacan com o cinema. Alguns apontamentos feitos por Christian Metz, teórico do cinema, responsável por aplicar a semiologia e utilizar conceitos psicanalíticos em seus trabalhos, serão retomados, aproximando assim psicanálise, sonhos e cinema.

### 2.1 Freud e *A Interpretação dos Sonhos*

A primeira relação que podemos estabelecer entre psicanálise e cinema diz respeito ao principal material de análise identificado por Freud nos seus primeiros escritos: os sonhos. Se pensarmos bem, o cinema nos aparece quase como um sonho, cheio de imagens, personagens, histórias.

Podemos aproximar a experiência do sonho também com o roteiro de um filme. Entretanto, diferente do cinema onde o roteiro é construído antes da produção, nos sonhos o roteiro é traçado *a posteriori*, justo por ser fruto da elaboração secundária, como veremos mais adiante.

Assim como no cinema, o sonho dramatiza uma ideia, figurada pelos recursos do imaginário. De certo, para Freud (1900), os sonhos são compostos de imagens visuais, imagens auditivas, além de, em menor grau, impressões pertencentes a outros sentidos. É nesse caminho também que o cinema se difunde, propondo a aproximação cada vez maior do espectador com a experiência do filme. Apesar do apelo do cinema se fixar eminentemente nas imagens e nos sons, como nos sonhos, quantas vezes não assistimos a um filme e podemos sentir os cheiros dos ambientes, das personagens, o gosto das comidas, a textura de um objeto? Quantas vezes também nos esquecemos que estamos no cinema,

---

<sup>6</sup> ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 94.

assistindo a um filme? Parece que fazemos parte daquilo que se expressa na grande tela, absorvendo, e, quando termina o filme, parece que estávamos em estado sonolento, sonhando.

Ir ao cinema nos parece, então, análogo ao sonhar. Entramos numa sala escura onde quase todo estímulo externo cessa, assim como quando dormimos, e nossa atenção está voltada apenas para a profusão de imagem e som que seguem. Este seria um sono artificial, onde procuramos sonhar acordados. E é esta a diferença primordial entre quem assiste a um filme e quem sonha: o sujeito que sonha está dormindo e não sabe que sonha, enquanto que o sujeito espectador está acordado e sabe que está no cinema.

Semelhanças e diferenças à parte, é pela via dos sonhos que vamos adentrar no mundo do cinema. Através dos mecanismos presentes na formação dos sonhos será possível uma aproximação com a experiência cinematográfica, desembocando no sonho como realização de desejo, para então trazer algumas contribuições de Freud e Lacan, desdobramentos teóricos, e outros apontamentos importantes sobre a teoria psicanalítica, que servirão de substrato para a conexão com o cinema de Pedro Almodóvar.

### **2.1.1 O trabalho do sonho: a condensação e o deslocamento**

Freud (1900), em *A interpretação dos sonhos*, vai tentar solucionar os problemas relacionados ao conteúdo onírico manifesto. Seu interesse parte da ideia de que todo sonho comporta a realização de desejo, e tem um significado subjacente. Significado este ignorado pelas interpretações feitas até o momento, que consideravam apenas seu conteúdo manifesto, ou seja, aquilo que se lembra dos sonhos. A interpretação dos sonhos pela psicanálise reconhece outro nível: os conteúdos latentes ou pensamentos dos sonhos, que são inconscientes, e comportam o material recalcado. É a partir da análise dos conteúdos manifesto e latente que Freud vai identificar o trabalho e o mecanismo dos sonhos. Sobre isto ele diz:

Os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho nos são apresentados como duas versões do mesmo assunto em duas linguagens diferentes. Ou, mais apropriadamente, o conteúdo do sonho é como uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir, comparando o original e a tradução. Os pensamentos do sonho tornam-se imediatamente compreensíveis tão logo tomamos conhecimento deles. O conteúdo do sonho, por outro lado, é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho. Se tentássemos ler esses caracteres segundo seu valor pictórico, e não de acordo com sua relação simbólica, seríamos claramente induzidos ao erro. (p. 276)

Dessa forma, Freud (1900), ao identificar um outro nível dos sonhos, se depara com a questão de como os conteúdos manifesto e latente se articulam e se organizam. O trabalho onírico opera sob uma lógica, e foi isto que Freud buscou desvelar na análise de seus próprios sonhos e de seus analisandos.

Se nos fixarmos ao conteúdo manifesto dos sonhos, percebemos que eles são curtos, concisos. Entretanto, se nos atentarmos aos pensamentos dos sonhos, ou seja, seu conteúdo latente, percebemos que houve ali um trabalho de condensação. É este o primeiro mecanismo relatado por Freud (1900). Para ele, a formação dos sonhos baseia-se no processo de condensação, dado a infinidade de associações produzidas em sua análise a partir dos elementos do conteúdo onírico manifesto. Dessa forma, ele vai empreender ao exame dos vários sonhos relatados por seus pacientes, além de seus próprios sonhos, demonstrando a ligação entre o conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos latentes, desvelando assim o trabalho de condensação na formação dos sonhos. Vejamos algumas considerações feitas por Freud (1900) sobre os sonhos e o trabalho de condensação.

O conteúdo manifesto dos sonhos é determinado pelos elementos dos pensamentos oníricos latentes, e cada um destes elementos pode ser representado nos sonhos por várias imagens, sendo que as vias associativas podem levar de um elemento dos sonhos para vários pensamentos oníricos, assim como podem levar de um pensamento onírico para vários elementos de um sonho. O sonho é elaborado a partir do acervo de pensamentos oníricos latentes, submetidos a um processo onde os elementos que têm apoios mais numerosos e mais fortes alcançam permissão ao conteúdo manifesto dos sonhos. Um exemplo deste mecanismo é a produção de uma “figura coletiva”, ou seja, a reunião de duas ou mais pessoas para a formação de uma única imagem onírica, e este é um dos principais métodos pelo qual age a condensação nos sonhos. O trabalho de condensação nos sonhos também pode ser percebido explicitamente quando lida com palavras ou nomes, utilizando vários truques linguísticos e neologismos para dar expressão aos pensamentos oníricos latentes.

No trabalho de formação dos sonhos, além do trabalho de condensação, temos um outro mecanismo, o qual Freud (1900) denominou deslocamento. Ele é responsável por mudar a ênfase de um elemento importante, despojando-o de sua intensidade, e fazendo-o passar como algo sem importância. Por meio da sobredeterminação, esse mecanismo cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que então penetram no conteúdo dos sonhos, gerando como resultado a divergência entre o teor do conteúdo manifesto dos sonhos e do pensamento onírico latente. Sendo assim, o mecanismo de deslocamento pode fazer com que os elementos essenciais dos pensamentos oníricos latentes não sejam

representados no conteúdo manifesto dos sonhos, exercendo uma distorção do desejo onírico que existe no inconsciente. Ou seja, o mecanismo de deslocamento onírico favorece a alteração realizada pela censura, e dessa forma acaba por encobrir o desejo inconsciente.

A condensação e o deslocamento são os dois principais fatores em ação quando se trata de transformar os pensamentos latentes em conteúdo manifesto nos sonhos. Além destes, outros dois mecanismos listados por Freud (1900) são determinantes na escolha do material que terá acesso ao sonho. Vejamos primeiro os modos de representação nos sonhos.

O que realmente interessa na interpretação dos sonhos são os pensamentos oníricos latentes essenciais, que surgem como um conjunto de ideias e lembranças de estrutura complexa, sendo que as diferentes partes desta estrutura mantêm relações lógicas entre si. Ao ser submetido ao trabalho do sonho, os pensamentos oníricos latentes sofrem com a perda de suas conexões lógicas. Percebe-se que as conjunções, tais como “se”, “porque”, “como”, “embora”, que dão sentido ao emaranhado de palavras, são desprezadas, fazendo com que o texto dos sonhos se torne desconexo e confuso. Isso acontece porque, segundo Freud (1900), os sonhos não dispõem de meios para representar tais relações lógicas entre os pensamentos oníricos, ou seja,

A incapacidade dos sonhos de expressarem essas coisas deve estar na natureza do material psíquico de que estes se compõem. As artes plásticas da pintura e da escultura vivem, a rigor, sob uma limitação semelhante, quando comparadas à poesia, que pode valer-se da fala; e aqui, mais uma vez, a razão de sua incapacidade está na natureza do material que essas duas formas de arte manipulam em seu esforço de expressar alguma coisa. (p. 310)

Como então os sonhos expressam uma sequência lógica ou cronológica? Freud (1900) acredita que os sonhos combinam todo material numa única situação ou acontecimento, reproduzindo a ligação lógica pela simultaneidade no tempo. Dessa forma, quando há dois elementos muito próximos, pode-se dizer que existe alguma ligação entre o que corresponde a eles nos pensamentos oníricos. Como exemplo, Freud cita um pintor que ao criar um quadro da Escola de Atenas, representa todos os filósofos num único ambiente, mesmo que eles nunca tenham se reunido num mesmo lugar, formando então um grupo conceitual.

Para representar relações causais, os sonhos dispõem de dois meios, que são essencialmente iguais. Em ambos, a relação de causa é representada pela sequência temporal, só que em um deles é encenado por uma sequência de sonhos, enquanto no outro há a transformação direta de uma imagem em outra. No entanto, tal relação causal pode se perder na confusão dos elementos que ocorre no processo do sonhar.

Quando se trata de alternativas, do tipo “ou... ou”, os sonhos tratam ambas as alternativas como igualmente válidas, sendo tarefa do analista inserir o “e” no contexto dos pensamentos oníricos.

Quando, no entanto, ao reproduzir um sonho, seu narrador se sente inclinado a utilizar “ou... ou” – por exemplo, “era um jardim ou uma sala de estar” -, o que estava presente nos pensamentos oníricos não era uma alternativa, e sim um “e”, uma simples adição. “Ou... ou” é predominantemente empregado para descrever um elemento onírico que tenha uma característica de imprecisão – que, contudo, é passível de ser desfeita. Em tais casos [...] trate as duas alternativas como se fossem de igual validade e ligue-as por um “e”. (p.314)

Já quando se trata de contrários e contradições, os sonhos simplesmente os ignoram, sendo que o “não” está excluído de suas referências. A tendência é então combinar tais contrários numa só unidade ou coisa, ou mesmo representar qualquer elemento por seu oposto imaginário. Entretanto, uma classe dos “contrários” pode ser representada pela identificação, ou seja, pode ser expressa nos casos em que a ideia de uma troca ou substituição pode ser posta em ligação com o contraste. A inversão, ou transformação de uma coisa em seu oposto, é um dos meios de representação beneficiados pelo trabalho dos sonhos, servindo para dar expressão à realização de um desejo, ou para auxiliar o trabalho de censura. Não raro, em alguns casos, só se torna claro o sentido de um sonho após a inversão do seu conteúdo manifesto.

A relação de semelhança, consonância ou aproximação é uma das relações lógicas que é favorecida pelo mecanismo de formação onírica, expressa pelo elemento “tal como”, podendo ser representada nos sonhos de muitas maneiras, sendo que este tipo de relação é auxiliado pela tendência à condensação. A semelhança, consonância ou a posse de atributos comuns é representada pela unificação, que pode já estar presente no material dos pensamentos dos sonhos ou pode ser construída. Pode entrar em ação através da identificação, quando se trata de pessoas, ou através da composição, quando as *coisas* são o alvo da unificação, sendo que a composição pode também aplicar-se às pessoas. Além disso, apresentam várias finalidades nos sonhos: podem representar elementos comuns a duas pessoas, podem representar um elemento comum deslocado ou podem representar um elemento comum imaginário.

A criação de estruturas compostas dá ao sonho aparência fantástica, introduzindo no conteúdo dos sonhos elementos impossíveis de serem objetos de percepção real, podendo ser construídas de diversas maneiras. Dessa forma, os sonhos são, em grande parte, uma massa formada por estas estruturas compostas.

O que determina as diferenças na nitidez de partes específicas do conteúdo de um sonho? Freud (1900) acredita que a intensidade dos elementos dos sonhos é determinada por dois fatores independentes: os elementos pelos quais a realização de desejo se expressa são representados com particular intensidade, assim como os elementos mais nítidos de um sonho constituem o ponto de partida do maior número de cadeia de ideias, e possuem o maior número de determinantes.

Quando tomamos o cinema como recurso eminentemente imagético, aproximamo-nos ainda mais do universo onírico. Assim, o modo de representar pensamentos por meio de imagens nos parece ser um denominador comum ao sonho e ao cinema. Além de serem construídos para serem vistos, favorecendo a realização da pulsão escópica, ambos fazem apelo à figuração de pensamentos como meio destacado de representação. E em *A interpretação dos sonhos* um dos mecanismos presentes na formação onírica diz respeito à transformação dos pensamentos latentes em imagem. Vejamos então as considerações freudianas a respeito da representabilidade ou figurabilidade nos sonhos.

### **2.1.2 A representabilidade ou figurabilidade**

Freud (1900), em sua investigação do material onírico, identifica uma segunda espécie de deslocamento que se revela numa mudança da expressão verbal dos pensamentos dos sonhos, e se manifesta no deslocamento de uma expressão insípida e abstrata para uma representação pictórica e concreta, se tornando passível de ser representada. A esse mecanismo Freud chamou representabilidade ou figurabilidade.

Um pensamento onírico, quando expresso de forma abstrata, se torna inútil. Contudo, quando transformado em linguagem pictórica, tem seus contrastes e identificações aparentes, podendo assim ser articulado mais facilmente. Grande parte do trabalho intermediário realizado no decurso de um sonho, cuja intenção é reduzir os pensamentos oníricos latentes que estão dispersos à expressão mais lacônica e unificada exequível, é processado com a finalidade de alcançar transformações verbais apropriadas para os pensamentos isolados. Sendo assim, a representabilidade auxilia a condensação de forma direta fazendo uso da ambiguidade das palavras para dar expressão a mais de um dos pensamentos oníricos, tendo assim um vasto vocabulário de chistes à disposição. Chistes estes que, segundo Freud (1905), possuem a habilidade em descobrir similaridades ocultas e cujo jogo de palavras revela tendência à condensação, ou seja, a partir de uma frase curta ou palavra de duplo sentido pode-se fazer um gracejo, um dito espirituoso.

As palavras possuem papel fundamental na formação dos sonhos. Para Freud (1900), os sonhos, assim como as neuroses, operam a partir das facilidades e ambiguidades oferecidas pelas palavras, por elas serem o ponto essencial de muitas representações. Dessa forma, muitas representações nos sonhos só conseguem se manter pela ambiguidade de seu enunciado, sendo que

Em alguns casos, esse tipo de mudança de expressão ajuda a condensação onírica de modo ainda mais direto, descobrindo uma forma de palavras que, devido a sua ambiguidade, seja capaz de dar expressão a mais de um dos pensamentos oníricos. Dessa maneira, todo o campo de chiste verbal é posto à disposição do trabalho do sonho. Não há porque nos surpreendermos com o papel desempenhado pelas palavras na formação dos sonhos. As palavras, por serem o ponto nodal de numerosas representações, podem ser consideradas como predestinadas à ambiguidade; e as neuroses (por exemplo, na estruturação de obsessões e fobias), tanto quanto os sonhos, servem-se à vontade das vantagens assim oferecidas pelas palavras para fins de condensação e disfarce. (p. 336)

Para possibilitar que uma representação retida pela censura tenha acesso ao conteúdo manifesto, os sonhos percorrem as vias estabelecidas no inconsciente, dando preferência às transformações do material recalcado que pode se tornar consciente, em forma de chistes ou alusões. Por conseguinte, os sonhos vão se servir de qualquer simbolização que já esteja presente no pensamento inconsciente, devido ao seu ajuste aos requisitos da formação onírica e sua representatividade, e também porque este material escapa da censura mais facilmente. Além disso, dentre os pensamentos oníricos latentes, aqueles que admitem representação visual terão preferência na formação do conteúdo manifesto, sendo que o trabalho do sonho também poderá remodelar pensamentos latentes em uma nova forma verbal, caso o processo facilite a representação.

Em suma, a representabilidade ou figurabilidade onírica é uma mudança de expressão pelo qual os pensamentos latentes, após a ação do mecanismo de condensação e deslocamento, são transpostos em imagens. É, portanto, a essência da formação onírica. Todavia, além de se transformar em imagens visuais, os pensamentos oníricos latentes podem também se transfigurar em expressões verbais, como o chiste, ou até mesmo símbolos.

A análise dos sonhos mostra que a representação por símbolos é de grande importância na formação onírica. Em uma grande parte dos sonhos, o simbolismo é utilizado para representar o material sexual, nos levando a pensar num significado fixo. Entretanto, Freud (1900) nos alerta que esse simbolismo não é exclusivo dos sonhos, sendo ele característico da representação inconsciente, podendo ser encontrado no folclore, nos mitos, nas expressões e nos chistes, ocorrendo, inclusive, em maior grau nestes casos do que nos sonhos. Dessa forma, Freud reconhece a importância dos símbolos na cultura e levanta a



hipótese de que as relações simbólicas são relíquias e marcos de identidade de épocas pré-históricas, sendo que as coisas que estão simbolicamente ligadas atualmente possivelmente estiveram conectadas pela identidade conceitual e linguística em épocas passadas. Em decorrência disto, o simbolismo vai ser a chave para entender os sonhos, que se valem dele

Para a representação disfarçada de seus pensamentos latentes. Aliás, muito dos símbolos são, habitualmente ou quase habitualmente, empregados para expressar a mesma coisa. Não obstante, a plasticidade peculiar do material psíquico nunca deve ser esquecida. Muitas vezes, um símbolo tem de ser interpretado em seu sentido próprio, e não simbolicamente, ao passo que, em outras ocasiões, o sonhador pode tirar de suas lembranças particulares o poder de empregar como símbolos sexuais toda espécie de coisas que não são normalmente empregadas como tais. (p.347)

Mesmo que um símbolo seja utilizado para expressar a mesma coisa em várias ocasiões, não se pode esquecer da plasticidade do material psíquico. Sendo assim, muitas vezes o símbolo tem que ser interpretado em seu sentido próprio, e essa pode ser uma das grandes dificuldades ao lidar com a interpretação dos sonhos. Tal ambiguidade dos símbolos corrobora com a natureza do material onírico, cuja característica é representar em um único conteúdo manifesto, pensamentos e desejos que podem ser muitas vezes divergentes.

Todas estas considerações ainda deixam uma questão: qual seria o destino dos afetos nos sonhos?

### **2.1.3 O afeto nos sonhos**

A interpretação dos sonhos nos mostra que o afeto é um elemento importante na análise onírica, e, sendo assim, seu conteúdo não deve ser descartado. No entanto, o conteúdo das representações nos sonhos nem sempre acompanham as consequências afetivas esperadas naquela situação, mostrando que o afeto e a ideia são incompatíveis. O que a análise mostra é que o material de representações passa por deslocamentos, ao passo que os afetos se mantêm inalterados. O afeto, na maioria das vezes, é justificado, cabendo à análise procurar a ideia que pertence a ele, realocando a representação que foi recalçada e substituída.

Sempre que há um afeto no sonho, podemos encontrá-lo também nos pensamentos oníricos. Todavia, o trabalho do sonho muitas vezes suprime o tom afetivo dos pensamentos oníricos, transformando seu conteúdo em algo indiferente. Sendo os sonhos complexos uma solução de compromisso produzida por um conflito entre forças psíquicas, a inibição do afeto pode ser considerada uma consequência da censura dos sonhos.

O trabalho do sonho lida de muitas formas com o afeto nos pensamentos oníricos. Ele pode permitir a passagem do afeto, pode suprimi-lo ou pode transformá-lo em seu oposto. Como uma forma de deslocamento, essa transformação pode atender aos propósitos da censura, ou ser um produto da realização de desejo, sendo que a sua interpretação vai depender do contexto do sonho.

Freud (1900) dá atenção especial aos sonhos de angústia que poderiam, de alguma forma, contradizer a teoria do sonho como realização de desejo. Também chamados de pesadelos, os sonhos de angústia contrariam o princípio do prazer, interrompendo o sono e despertando o sujeito. Isso acontece porque nos sonhos de angústia, segundo Freud, há uma falha na censura, e assim o desejo proibido emerge mais claramente. Isso seria prazeroso ao nível do inconsciente, entretanto geraria desprazer para o Eu, e esse desprazer aparece na forma de angústia. Logo, um sonho de angústia acontece quando a distorção onírica impede que um desejo emergja na consciência, ou seja, o desprazer surge em virtude de uma incapacidade da censura em distorcer a expressão do desejo inconsciente, fazendo que o sujeito desperte.

Um quarto fator, não menos importante, entra em ação quando se trata de fazer com que os sonhos se tornem coerentes, assim como uma narrativa no cinema. Freud o denominou elaboração secundária, em contraponto com o processo primário. Vejamos as considerações de Freud a respeito do processo primário/secundário e o mecanismo de elaboração secundária nos sonhos.

#### **2.1.4 A elaboração secundária**

Freud faz a distinção entre processo primário e secundário, processos estes relacionados com o funcionamento psíquico. Do ponto de vista tópico, o processo primário diz respeito ao sistema inconsciente e o secundário ao sistema pré-consciente/consciente. Do ponto de vista econômico-dinâmico, os processos primários funcionam sob o princípio do prazer, ou seja, agem procurando evitar o desprazer e proporcionar prazer, ao passo que os processos secundários funcionam sob o princípio da realidade, que por sua vez regula o princípio do prazer, através do controle necessário para a adaptação à realidade externa.

Do ponto de vista onírico, os mecanismos de condensação e deslocamento pertencem ao processo primário. Já a elaboração secundária, responsável por fazer com que os sonhos se transformem em relato, pertence ao processo secundário.

Pode-se dizer, em consequência, que existem dois níveis de funcionamento mental: o processo primário e o secundário. O processo primário estaria associado ao inconsciente e é, conseqüentemente, governado pelo princípio do prazer. Dessa forma, a energia presente no aparelho psíquico flui livremente pelas representações, procurando a maneira de descarga mais rápida e direta. Sendo assim, é característica dos processos primários um incessante deslizar de sentido, além de ignorar as categorias de tempo e espaço. Já o processo secundário, que engloba o pré-consciente e o consciente, funciona sob o princípio da realidade. A energia psíquica no processo secundário é ligada, ou seja, seu escoamento depende de diversas associações. Logo, sua descarga é controlada e as representações serão investidas obedecendo às leis da lógica formal, funcionando a partir da temporalidade e do pensamento reflexivo.

No registro do processo secundário, Freud (1900) identificou a elaboração secundária, mecanismo responsável por transformar em relato onírico tudo aquilo que foi sonhado. De certo, nem tudo que está contido em um sonho decorre dos pensamentos oníricos, sendo a censura responsável por intercalações e acréscimos ao conteúdo do sonho. A elaboração secundária age, preferencialmente, selecionando o material psíquico que já está formado nos pensamentos oníricos, fazendo uso das fantasias e dos devaneios da vida de vigília. Fantasias estas que, assim como os sonhos,

São realizações de desejo; como os sonhos, baseiam-se, em grande medida, nas impressões de experiências infantis; como os sonhos, beneficiam-se de certo grau de relaxamento da censura. Se examinarmos sua estrutura, percebemos como o motivo de desejo que atua em sua produção mistura, rearranja e compõe num novo todo o material de que elas são construídas. (p. 477)

A função da elaboração secundária é configurar o material disponível em algo similar a um devaneio, e, caso algum devaneio que o satisfaça já esteja formado nos pensamentos oníricos, ele o utilizará e o introduzirá no conteúdo do sonho. Dessa forma, os sonhos podem se valer das fantasias diurnas que possam ter permanecido no inconsciente, que, assim como outros componentes dos pensamentos oníricos, vão ser comprimidas, condensadas, superpostas umas às outras, passando por todo o trabalho do sonho, sendo seu uso determinado pelas vantagens que oferece aos requisitos da censura e às exigências da condensação.

Qual a relação entre a elaboração secundária do conteúdo dos sonhos com os demais fatores do trabalho onírico? Para Freud (1900), as exigências da elaboração secundária constituem uma das condições que o sonho precisa satisfazer, e essa condição atua

simultaneamente conduzindo e selecionando o conjunto do material presente nos pensamentos oníricos.

Podemos dizer, em suma, que a elaboração secundária é, na verdade, a transformação do conteúdo manifesto em discurso onírico (sobre o sonho). Nessa transformação, tal mecanismo estrutura e organiza o sonho para que sobre ele seja produzido um discurso, fazendo-o perder a aparência absurda e o aproximando do pensamento de vigília, ou seja, submetendo-o às leis da linguagem falada/escrita.

Temos assim o itinerário dos sonhos: os pensamentos oníricos latentes se transmutam em imagens, ou seja, conteúdo manifesto (sonho sonhado), que, em função da elaboração secundária, se transformam em discurso ou relato onírico. A interpretação dos sonhos segue o movimento contrário: parte do relato onírico, passa pelo conteúdo manifesto para então chegar aos pensamentos latentes e daí inferir algo sobre o desejo realizado. Vala ainda lembrar que, como vimos anteriormente, o sonho sonhado é diferente do sonho relatado.

### **2.1.5 O sonho é a realização de um desejo**

É por acreditar que por trás dos sonhos se ocultam um sentido e um valor psíquico, que Freud (1900) vai empreender a análise do material onírico. O sonho pode representar um desejo como realizado, e é a partir dos sonhos infantis que ele comprova essa afirmativa.

Seria um desejo consciente capaz de estimular a produção de um sonho? Para Freud (1900), essa situação ocorre somente quando esse desejo consciente desperta um desejo inconsciente do mesmo teor. Ou seja, o desejo primordial, aquele capaz de produzir um sonho, é inconsciente por natureza, e está sempre em alerta esperando o momento para transferir sua intensidade para o sistema consciente. Assim como todos os atos mentais verdadeiramente inconscientes, o desejo tem o caráter de indestrutibilidade.

Os sonhos são produtos do inconsciente e, sendo assim, fica claro porque são invariavelmente realização de desejos. Freud (1900) aponta que as principais atividades da instância inconsciente é a realização de desejos e a administração dos impulsos desejosos. Mas não só os sonhos manifestam os desejos: os sintomas psiconeuróticos são também uma forma indireta de realização de desejo e de satisfação pulsional.

Após essa breve revisão, podemos nos perguntar: o que os sonhos têm a ver com o cinema? Se a experiência do sonho é próxima à experiência do cinema, seria possível uma interpretação analítica do cinema assim como Freud fez com os sonhos? Chamamos então Christian Metz, teórico do cinema que pode nos auxiliar a responder tais questões.

## 2.2 A relação entre o cinema e os sonhos

Christian Metz, teórico francês do cinema, foi um dos responsáveis por introduzir conceitos da psicanálise à teoria do cinema. Propôs também a semiótica do cinema como uma forma de analisar a linguagem cinematográfica.

Para Metz (1980), qualquer reflexão psicanalítica do cinema se faz extraíndo o objeto-cinema do imaginário, trazendo-o para o simbólico. Na esteira do simbólico, reside a esperança de um pouco mais de saber. É a partir do simbólico que há compreensão, pois no campo do imaginário reside uma opacidade quase intransponível.

A experiência do cinema não é possível senão através da pulsão escópica (desejo de ver) e a pulsão invocante (desejo de ouvir), acredita Metz (1980). Tais pulsões, assim como as demais, permanecem sempre mais ou menos insatisfeitas, mesmo ao terem atingido seu objetivo, ou seja, alcançado a satisfação, enquanto o desejo, calcado no objeto perdido, sobrevive fundado na falta.

Metz (1980), então, vai procurar esclarecer, a partir da aproximação com os sonhos e a obra de Freud, os níveis possíveis de análise fílmica e suas relações com o onírico. Sua primeira elaboração diz respeito ao saber do sujeito, pois, segundo ele, o sonhador não sabe que sonha, ao passo que o expectador sabe que está assistindo a um filme, sendo esta a principal diferença entre sonhar e ir ao cinema. Entretanto, tal diferença tende a se dissolver. Na situação fílmica, isso ocorre quando o expectador se manifesta levantando do assento, gesticulando e participando daquilo que se passa na tela, ou ainda, quando num instante de oscilação mental, fadiga ou turbulência afetiva, o sujeito se entrega por um momento, acreditando na diegese<sup>7</sup> e mergulhando num estado de sono e sonho artificialmente dirigidos. Já na situação onírica pode ocorrer, como marcou Freud (1900) em *A interpretação dos sonhos*, que o sujeito saiba que sonha, expresso nos sonhos como “isso não passa de um sonho” ou “estou apenas sonhando”, geralmente como forma de o Eu tranquilizar o sonhador frente à angústia ali despertada. Sendo assim, o estado fílmico e o estado onírico possuem uma complexa mistura de afinidades e diferenças, sendo que sua primordial diferença perdura: o expectador do filme está acordado, já o sonhador dorme.

---

<sup>7</sup> A palavra provém do grego, e significa narração. Quando falamos de cinema, diegese designa a instância representada do filme, ou seja, “o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos” (METZ, 2004, p. 118)

Metz (1980) prossegue sua análise apontando uma segunda diferença entre o filme e o sonho. Segundo o autor, a percepção fílmica é uma percepção “real” e pode atingir outros expectadores, ao passo que o sonho é unicamente assistido pelo sonhador, sendo, por isso mesmo, interior ao aparelho psíquico. Dessa forma,

O expectador recebe imagens e sons que se apresentam como a representação de outra coisa que não eles, de um universo diegético, mas que continuam a ser imagens e sons verdadeiros, susceptíveis de atingir ainda por cima outros expectadores, ao passo que o fluxo onírico não pode atingir outra consciência senão a do sonhado. [...] A produção do sonho consiste numa sucessão de operações que, de uma ponta à outra, permanece interior ao aparelho. (p. 113)

O cinema permite certo saciamento pulsional, nos lembra Metz (1980). Logo, o filme alimenta o fluxo fantasmático do sujeito, irrigando as figuras do seu desejo. Entretanto há também filmes onde há desprazer, que surge ou do Isso, do Supereu, ou da convergência das duas instâncias psíquicas. Quando se trata de uma intervenção do Isso, há uma certa frustração, fazendo que o filme pareça frouxo, chato ou insignificante. Já quando o desprazer advém do Supereu, há um contra-ataque devido à satisfação excessiva do Isso, o que fica claro quando nos defendemos por meio do riso, alegando que o filme é tolo, grotesco ou inverossímil.

Além do desprazer causado por um filme, podemos nos perguntar: o que é necessário para que um sujeito goste de um filme? Metz (1980) acredita que

Para que um sujeito goste de um filme, é necessário, em suma, que os pormenores da diegese lisonjeiem suficientemente os seus fantasmas conscientes e inconscientes a fim de lhe permitir um certo saciamento pulsional e é também necessário que este saciamento fique contido dentro de certos limites, que fiquem para cá do ponto em que se mobilizaram a angústia e a rejeição. É necessário, noutros termos, que as defesas do espectador [...] se encontrem integradas no próprio conteúdo do filme, [...] de tal maneira que o sujeito esteja dispensado de pôr em ação as suas próprias defesas, as quais inevitavelmente se traduziriam por uma antipatia pelo filme. (p. 115)

Esbarramos aqui com outra grande diferença entre o cinema e o sonho. O filme de ficção, enquanto realização alucinatória de desejo, é menos efetivo que o sonho. Isto porque o cinema se apoia em percepções verdadeiras de imagens e sons projetados em uma tela, as quais o sujeito não pode moldar a partir de suas vontades. Já os sonhos, como registra Metz (1980), responde ao desejo com mais precisão e uniformidade, como se fosse um filme criado pelo próprio sujeito do desejo, trabalhado à medida do seu único expectador.

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

suporte exterior, isto é, a própria existência do filme como registro e banda. (p. 117)

Ademais, diante de tal diferença entre sonho e cinema, podemos notar que a situação fílmica realiza, de alguma forma, algumas condições econômicas do sono. Metz (1980) exemplifica apontando a relativa inibição motora perante a tela, quando estamos imóveis mergulhados na diegese fílmica, numa aproximação com o repouso requerido para o sono.

Percebe-se, então, que as aproximações e distanciamentos entre o estado onírico e o estado fílmico derivam da diferença entre a vida de vigília e o sono, tal qual o saber do sujeito quanto àquilo que está fazendo, ou mesmo a presença ou ausência de um material perceptivo (a tela do cinema). Outro ponto a se levantar diz respeito ao conteúdo textual do sonho e do cinema. Haveria alguma semelhança ou diferença entre eles?

Para responder a esta pergunta, faz-se necessário retomar Freud (1900) e o processo de elaboração secundária, mecanismo que confere coerência aos sonhos, transformando-os em uma história compreensível. É responsável pelo conteúdo consciente dos sonhos, dando unidade aos produtos dos mecanismos do processo primário – condensação, deslocamento e representabilidade. Para Metz (1980), a elaboração secundária é somente uma das forças cujo peso, na maioria das vezes, é inferior aos dos mecanismos do processo primário concorrentes. Sendo assim, pela lógica dos sonhos,

Um objeto pode transformar-se imediatamente em outro sem provocar a admiração do sonhador antes de despertar, uma silhueta ser claramente reconhecida como sendo (sendo, e não representando) simultaneamente duas pessoas que o sonhador, sem dificuldade maior, considera no mesmo instante como distintas, etc. Entre a lógica do filme mais absurdo e a do sonho, haverá sempre uma diferença, visto que neste último, o surpreendente não surpreende e que, por conseguinte, nada nele é absurdo: é daí que deriva precisamente a admiração e a impressão de absurdo no momento de despertar (p. 127).

Pensando sob o ponto de vista do sonho, podemos dizer que no cinema a elaboração secundária é a força dominante. De acordo com Metz (1980), quando se está acordado os processos secundários, que seguem a lógica consciente, cobrem os esforços psíquicos dos processos primários. Por conseguinte, a elaboração secundária é a força dominante na produção e percepção de um filme, pois

Quando se procuram os obscuros parentescos (semeados de diferenças) do filme e do sonho, caímos diante desse objeto singular e metodológico atraente, diante desse monstro teórico que seria um sonho no qual a elaboração secundária, só por si, teria feito quase tudo, um sonho em que o processo primário não desempenharia mais do que um papel fortuito e intermitente, um papel de fazedor de brechas, um papel de evadido: em conclusão, um sonho que seria como a vida. Quer isto dizer [...] que se trataria do sonho de um homem desperto, de um homem que sabe que sonha, que sabe que está no cinema, que sabe que não dorme: pois se um homem

que dorme é um homem que não sabe que dorme, um homem que sabe que não dorme é um homem que não dorme. (p. 128)

É perceptível, desta forma, que o fluxo fílmico se assemelha ao fluxo onírico mais do que qualquer outro produto da vida de vigília, pois além de ser recebido em um estado de menor vigilância, é também expresso por imagens. Além disso, tal como no sonho, no cinema de ficção narrativo há sempre uma história, não apenas imagens. Entretanto, o modo como é contada essa história é diferente em cada um deles: no cinema é uma história narrada, já nos sonhos essa história é pura, sem um fluxo narrativo, exceto após a elaboração secundária.

Na busca de uma definição para o estado fílmico, Metz (1980) introduz a ideia de devaneio que, ao contrário do sonho, é uma atividade de vigília. O devaneio é, nas palavras de Freud (1900), um fantasma consciente, uma expressão do desejo assim como os sonhos.

O cinema implica a fabricação de um material, ao passo que o devaneio é uma fabricação puramente mental. Pensando sob este aspecto, o devaneio está mais próximo do estado onírico do que do estado fílmico. Por outro lado, todo filme pode trazer aspectos dos devaneios de seu autor, visto que ninguém produziria algo sem os seus fantasmas.

Apesar de pertencerem à vida de vigília, estado fílmico e devaneio possuem características específicas. Metz (1980) nos lembra que, assim como no devaneio, assistir a um filme deriva da contemplação e não da ação, e ambos os estados pressupõem uma mudança temporária de economia psíquica, além de um certo repouso. Temos, então, um abrandamento relativo do estado de vigilância, o que permite que o processo primário emerja até certo ponto.

Tais aproximações e distanciamentos nos permitem harmonizar a psicanálise com o mundo do cinema. Da mesma forma que Freud encontra nos sonhos substrato para as teorizações da psicanálise, é também a partir do mundo dos sonhos que podemos compreender algo do cinema. Além disso, percebemos como o material dos sonhos é passível de análise, nos levando a perguntar: seria a análise do cinema a mesma empreendida na análise onírica?

O cinema tem uma linguagem específica, e, dessa forma, possui também suas especificidades quanto à análise. A tarefa de encontrar os mecanismos pelos quais funciona o cinema é colocada pelos teóricos do cinema, e nos interessa aqui saber como a psicanálise opera a partir do material cinematográfico.

Podemos pensar na análise psicanalítica dos personagens de um filme. Ou então interpretar o diretor por meio de sua obra. Entretanto, tais movimentos empobrecem a obra



e não fazem jus à psicanálise por dois motivos. Primeiro por não termos as condições necessárias à análise de um personagem. Não temos o *setting* analítico, nem mesmo o divã no qual escutamos o sujeito em sua associação livre. Portanto, buscar traçar estruturas clínicas a partir de um filme pode ser equivocado. E segundo, quando tomamos o autor por sua obra, acabamos por ignorar toda sua subjetividade, e junto a isso empobrecemos sua obra fílmica.

Assim como nos sonhos, no cinema existe um outro texto latente, capaz de ser decomposto e interpretado através da psicanálise. É então através dos filmes que podemos trabalhar alguns dos conceitos psicanalíticos, e, de alguma forma, ilustrá-los, trazendo à tona algo que sem a psicanálise continuaria encoberto.

Semelhanças e diferenças à parte, os sonhos são a porta de entrada para o mundo da psicanálise e do cinema. É através dos sonhos que Freud vai descrever a vivência de satisfação, trazendo, a partir dessa experiência, o conceito de desejo, e o desenvolvimento posterior de toda sua teoria do inconsciente, operando com a sexualidade e revelando a pulsão de morte.

### 3. SEXUALIDADE, DESEJO E PULSÃO DE MORTE

Ao assistirmos aos filmes de Almodóvar, vemos as diversas facetas da sexualidade. Isto porque, em sua obra, o diretor espanhol joga com os papéis sexuais e consegue, através do seu cinema, abalar os estereótipos fixados na cultura. E assim como na obra de Almodóvar, a sexualidade é um ponto chave também na teoria psicanalítica.

Quando rastreamos o conceito de sexualidade na obra freudiana, deparamos com outros dois conceitos, que também são fundamentais para a psicanálise: desejo e pulsão, sendo que, ao fazer o recorte a partir do cinema de Almodóvar, podemos colocar em foco uma das vertentes do dualismo pulsional postulado por Freud, a pulsão de morte. Apoiado na revisão destes conceitos, podemos então partir para a articulação proposta, fazendo um jogo de aproximação e distanciamento com o cinema de Almodóvar.

#### 3.1 Sexualidade

Na busca da etiologia das neuroses, Freud esbarrou com os resíduos sexuais da infância, que ecoavam nos sintomas que levavam os sujeitos à análise. Os pensamentos e desejos recalçados dizem, muitas das vezes, de conflitos sexuais, que têm sua origem na infância e deixam marcas profundas na vida psíquica do sujeito. Assim, a sexualidade figura como alicerce da vida psíquica do sujeito, e é na infância que suas marcas mais profundas vão ser encontradas.

A primeira tentativa de Freud em organizar e sistematizar seu pensamento acerca da sexualidade se deu com o emblemático *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, texto de 1905, que causou grande impacto na época de sua publicação. É neste texto também que podemos encontrar alguns pontos importantes que merecem ser destacados e trabalhados à luz do cinema de Almodóvar.

Freud sempre acreditou na importância dos anos da infância na etiologia sexual das neuroses, desde suas primeiras publicações. Entretanto, é só com os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* que ele vai sistematizar e organizar suas descobertas, trazendo assim uma nova perspectiva quanto à abordagem da sexualidade.

O primeiro dos ensaios, intitulado *As aberrações sexuais*, trata dos desvios sexuais, aqueles comportamentos que fogem à norma sexual pênis-vagina ou à dicotomia homem-mulher. Estes desvios podem se dar quanto ao seu objeto, ou seja, o objeto pelo qual se sente

atração sexual, ou ao alvo, a ação para qual é direcionada a pulsão. A categoria de desvios em relação ao objeto engloba a inversão, que nada mais é do que a homossexualidade e bissexualidade, e a atração por animais ou por pessoas sexualmente imaturas. Apesar de não ter material suficiente para esclarecer a origem destes desvios, uma observação importante é extraída deles: a pulsão sexual é independente de seu objeto.

Temos ainda os desvios quanto ao alvo sexual, ou seja, aqueles relacionados ao que se considera como alvo sexual normal, a união dos genitais no coito. Podemos observar este desvio quando há transgressões anatômicas, como na supervalorização do objeto sexual, no sexo oral, no sexo anal e no fetichismo. Há também casos de fixação de alvos sexuais provisórios, que, de alguma forma, se esboçam no processo sexual dito normal. Dentre eles o tocar, o olhar, o sadismo e o masoquismo. O que se conclui a partir da análise destes desvios é que a sexualidade humana é perversa, ou seja, a perversão é uma disposição originária universal da pulsão sexual. De certo, a pulsão sexual tem que lutar contra as resistências, tais como a vergonha, o asco, a compaixão e as construções sociais da moral e de autoridade, para então encontrar um escoamento possível. Logo, no campo da vida sexual, é difícil traçar uma fronteira clara entre o que é normal e patológico.

É nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* que Freud (1905) vai introduzir o conceito de pulsão em contraponto ao de instinto. Instinto pressupõe um padrão fixo, um impulso natural, inato, voltado para um mesmo objeto cuja satisfação será alcançada, e não consegue explicar a complexidade da sexualidade humana. Freud vai então nos apresentar o conceito de pulsão, procurando dar conta do que vai além do instinto, buscando assim sustentar sua teoria sobre a sexualidade. Segundo o autor,

Por “pulsão” podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do “estímulo”, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. A hipótese mais simples e mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida da exigência de trabalho feita à vida anímica. O que distingue as pulsões entre si e as dota de propriedades específicas é sua relação com suas fontes somáticas e seus alvos. A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico. (p. 159)

Neste ponto de sua teoria, Freud (1905) estava às voltas com a pulsão sexual, que, como vimos, têm que lutar contra as resistências, tais como a vergonha, o asco, a compaixão e as construções sociais da moral e de autoridade, para então encontrar um escoamento possível da libido. Resta-nos saber qual o papel das pulsões sexuais na neurose.

Freud (1905) acreditava que as psiconeuroses se baseavam em forças pulsionais de cunho sexual. Por consequência, os sintomas vão aparecer como um substituto, isto é, os sintomas seriam, de alguma forma, a atividade sexual dos neuróticos. Ou seja, há a transformação das aspirações libidinosas em sintomas. Há nos neuróticos, dessa forma, um grande grau de recalçamento sexual, além de uma intensidade hiperpotente da pulsão sexual. Em virtude disto, os neuróticos preservam o estado infantil da sexualidade. E para compreender a sexualidade adulta, seu desfecho na perversão, na neurose ou na vida sexual normal, devemos nos voltar para a vida sexual da criança e os processos do desenvolvimento da sexualidade infantil.

Vários pontos acerca das condições básicas da vida sexual permaneciam obscuros, até Freud voltar seus estudos para a sexualidade infantil. O reconhecimento da existência da sexualidade infantil é um grande passo dado por Freud, já que trouxe novas perspectivas quanto ao estudo da vida psíquica do sujeito.

Freud não só reconhece, como faz da sexualidade infantil um dos pontos fundamentais da psicanálise. Em consequência, para demonstrar a validade de suas afirmações, ele nos mostra algumas das manifestações da sexualidade infantil.

A primeira constatação feita por Freud (1905) é que a atividade de sugar do bebê é umas das primeiras manifestações sexuais da infância. Quando o bebê procura sugar o dedo, cujo propósito não é de nutrição, percebemos que há uma completa absorção da atenção, como se ali houvesse uma satisfação, e que, na maioria das vezes, resulta no adormecimento. O que Freud nos chama atenção neste caso é que há uma satisfação no ato de sugar, uma forma de obtenção de prazer através da boca, uma zona erógena. A pulsão aqui não vai ser dirigida para outra pessoa, e sim para o próprio corpo da criança, ou seja, uma pulsão autoerótica, pois se satisfaz no próprio corpo.

Ao elencar o primado das zonas erógenas no desenvolvimento sexual infantil, Freud (1905) conclui que a criança é uma perversa polimorfa, ou seja, ela é capaz de experimentar prazer de diversas formas, em várias partes do corpo, em fases distintas do desenvolvimento. Assim ele divide a vida sexual do sujeito em duas fases: a pré-genital, onde as zonas genitais ainda não assumiram seu papel preponderante, e a genital. A primeira fase, pré-genital, comporta três momentos: a fase oral, a fase anal, e a fase fálica.

A fase oral, ou canibalesca, se caracteriza pelo prazer obtido através da alimentação ou da excitação da mucosa labial. O alvo da pulsão é a incorporação dos objetos, cujo modelo, segundo Freud (1905), irá desempenhar, sob a forma da identificação, um papel psíquico importante. É também nesta fase que se dá a vivência ou experiência de satisfação,

que, como veremos adiante, é responsável pela constituição do desejo. A fase anal sádica é caracterizada pelo prazer obtido pela expulsão e retenção das fezes, sendo que agora a criança tem controle sobre essa atividade, ou seja, ela pode dar ou negar suas fezes. Aqui já há a divisão de opostos que perpassa a vida sexual, não sob os nomes masculino e feminino, e sim ativo e passivo. Já na fase fálica, ou edipiana, a criança reconhece apenas o órgão masculino, marcando assim a primazia do falo. Como resultado, é nesta fase que surge o complexo de castração, em decorrência do complexo de Édipo, que se desdobra em horror da castração no menino e inveja do pênis na menina.

Segue-se então o período de latência, que é, de alguma forma, um intervalo, caracterizado pelo direcionamento da libido para outros objetos que não o próprio corpo. Durante este período, a energia desviada do uso sexual vai ser voltada para outros fins. Em decorrência, amplia-se o ambiente social e cultural, e, como resultado, vão aparecer sentimentos de vergonha, asco e moralidade. Assim, a pulsão sexual vai ser orientada para outras metas, processo esse denominado sublimação. Para Freud (1905), é por este processo, que tem seu início no período de latência, que serão forjadas as realizações culturais, isto é, a sublimação é um meio de reconciliar as exigências sexuais com as da cultura.

A fase final do desenvolvimento sexual, denominada genital, é marcada pela convergência das diversas moções da vida infantil num único alvo, ou seja, as pulsões parciais se integram sob a primazia genital. Inicia-se na puberdade e é marcada pelo amadurecimento do corpo e a configuração definitiva da vida sexual.

Conforme o que já foi exposto anteriormente, é na fase oral que temos a experiência ou vivência de satisfação, responsável pela formação do desejo. E como desdobramento teórico, o desejo é também um dos conceitos chave que nos permitirão aproximar a psicanálise e o cinema de Pedro Almodóvar.

### 3.2 Desejo

O cinema de Almodóvar é, segundo o próprio diretor, o cinema do desejo. Além de utilizar a palavra como nome da sua produtora, *El Deseo*, no primeiro filme produzido por sua produtora cujo nome é *A lei do desejo*, e de referências à peça *Um bonde chamado desejo* em *Tudo sobre minha Mãe*, o desejo é a entrelinha de seu cinema. Mas será que o desejo do qual fala Almodóvar é o mesmo formulado pela psicanálise?

A palavra desejo vem, de acordo com Zimerman (2012), do latim vulgar *desidiu*, formada por *de*, que significa privação, e por *sidus*, que significa estrela. Remete à

impossibilidade de possuir uma estrela, ou seja, a vontade do sujeito de obter algo que lhe falta, mas está longe, inalcançável. Já para Chaui (1990), desejo deriva do verbo *desidero*, sendo que *sidera* é utilizado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano. O prefixo *de* indica movimento de cima para baixo, separação ou negação, ou seja, *desidero* significa estar despojado do destino, daquilo que está escrito nas estrelas, abandonar ou estar abandonado pelos astros. *Desiderium* seria, dessa forma, tomar as rédeas do próprio destino. Ao deixar de consultar os astros, *desiderium* ainda comporta a perda, a privação do saber sobre o próprio destino, o vazio e sua conseqüente busca por preenchimento.

A palavra desejo admite vários sentidos. Significa, no senso comum, vontade de possuir algo ou de gozar, ambição, anseio, aspiração, cobiça, desígnio, intenção, apetite ou apetite sexual. Pode ser relacionado à vontade de uma grávida, quando quer comer determinado alimento, ou até mesmo ao desejo sexual. O conceito foi também pensado pela filosofia, por grandes filósofos como Platão, Descartes, Hegel, Kant e Espinoza. Assim, a psicanálise, servindo-se da tradição filosófica e também do senso comum, vai tomar o desejo como objeto de suas teorizações, trabalhando o conceito à luz do inconsciente e propondo novas perspectivas.

Nosso primeiro passo é rastrear na obra de Freud como tal conceito se articula na teoria psicanalítica, e nesse caminho se faz necessário trabalhar a vivência ou experiência de satisfação, conceito chave para entender o desejo e seus desdobramentos. Nesse itinerário, passamos pela fantasia, desembocamos na pulsão para então entender o conceito de pulsão de morte.

### **3.2.1 A vivência ou experiência de satisfação**

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, aponta que todo sonho é realização de desejo. Indubitavelmente, o desejo é ponto chave de suas interpretações, e é a partir deste princípio que ele vai formular sua teoria dos sonhos, e assim lançar as bases para a psicanálise.

Após a análise e a elucidação do trabalho onírico, surge a questão: de onde se origina o desejo primordial? É atrás desta resposta que Freud vai circunscrever a gênese do desejo na infância do sujeito, e, através dessa experiência, explicitar o conceito em relação ao funcionamento do aparelho psíquico.

É em seu *Projeto para uma psicologia científica*, texto descartado e inconcluso, que Freud (1895) vai descrever e analisar a primeira experiência de satisfação, vivência esta responsável por marcar a gênese do desejo, e que seria estruturante do funcionamento

psíquico. No entanto, as ideias presentes neste texto retornam ao longo de sua teoria, e é com *A interpretação dos sonhos* que Freud vai retomar o conceito, buscando as consequências desta experiência para o aparelho psíquico.

Os desejos primordiais, que pertencem à instância inconsciente, são de origem infantil e são mantidos sob recalque, assim como todo o material inconsciente. Portanto, os desejos representados nos sonhos têm sua raiz na infância e se localizam no inconsciente.

Para Freud (1900), o aparelho psíquico só atinge o nível atual de organização após longo período de desenvolvimento. Sendo assim, é na infância que ele vai encontrar substrato para sustentar suas explicações quanto à gênese do desejo, calcado na vivência de satisfação. Essa primeira experiência marcaria, segundo Freud, o nascimento do desejo, seguindo o seguinte esquema: as necessidades internas geram excitações, que buscam descargas no movimento. Como exemplo, pode-se citar um bebê com fome, que chora e esperneia, cuja situação permanece até que essa necessidade seja satisfeita, pois se trata de uma força continuamente em ação. Essa experiência foi descrita por Freud como vivência de satisfação, onde uma percepção específica (como da nutrição, no caso do bebê com fome) vai ficar associada ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Dessa forma, toda vez que essa necessidade surgir, um impulso psíquico procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção, alucinando o objeto primeiro, para reinvocar a satisfação original.

Mezan (1990) esclarece esta passagem, a experiência de satisfação, importante para elucidar o conceito de desejo na psicanálise freudiana. Segundo o autor, o desejo

É um movimento psíquico que não visa um objeto exterior – este é visado pela necessidade e depois pela pulsão -, mas sim algo que está no interior da psique: a imagem mnêmica da percepção que acompanhou a satisfação da necessidade. O que o desejo visa é “reinvestir a imagem mnêmica daquela percepção e provocar a própria percepção”. É evidente que a percepção percebeu algo que ocorreu fora do sujeito (a chegada da comida, no exemplo), mas ela foi acompanhada por uma sensação interna que deixa um traço; a imagem mnêmica dessa percepção e da sensação concomitante estão na memória do sujeito. Isso porque a passagem da excitação deixa um traço, que vai ser associado com a imagem mnêmica da percepção satisfatória. O desejo depende, portanto, de uma associação que precede e condiciona sua existência, que lhe mostra um caminho, e que é uma associação entre traços e imagens, entre representações psíquicas. Ele visa por isso reproduzir um estado de satisfação que é sempre anterior, e aquilo que surge na cena da realidade só cumpre essa condição (de objeto do desejo) se corresponder de algum modo à imagem mnêmica cuja reprodução é procurada. O objeto externo tem então de se conformar com essa imagem para poder ser investido, para ganhar significação psíquica; mas isso implica que nenhum objeto externo satisfará jamais plenamente a condição mencionada, posto que aquela percepção, causa da imagem mnêmica que polariza o desejo, não pode ser repetida: é única e pertence ao passado. Se assim for, a segunda vivência de satisfação já proporciona uma satisfação que devemos qualificar como substitutiva.” (p. 357)

Vemos, dessa maneira, que o desejo remonta sempre ao infantil. Num primeiro momento, o bebê tende a se satisfazer alucinatoriamente, ou seja, ele reinveste a imagem mnésica da satisfação. Após algum tempo, a criança irá distinguir a imagem mnésica da satisfação da percepção real, sendo que esta imagem será utilizada para orientar sua busca pelo objeto real de satisfação, buscando assim conformidade entre este objeto e a imagem mnésica. Por consequência, tal imagem mnésica se configura como modelo para a satisfação pulsional posterior. Portanto, a realização de um desejo se dá de modo alucinatório, ou seja, quando um estado de tensão pulsional reaparece, é a imagem ou traço mnésico que será reativado e reinvestido.

Em suma, a experiência ou vivência de satisfação consiste na satisfação de uma necessidade, ou seja, na cessação de um estado de desprazer causado por uma tensão interna. Assim, trata-se inicialmente de uma necessidade biológica, cuja satisfação deixará uma marca mnêmica. Quando o estado de tensão ressurgir, é esta marca mnêmica, esta representação, que será reinvestida, em busca da satisfação original. Essa tendência a reinvestir as representações de objeto é o que Freud chamou de desejo, e sua realização se dá através do reaparecimento da percepção pela via alucinatória.

### **3.2.2 Alguns apontamentos sobre o desejo no ensino de Lacan**

O retorno à obra freudiana efetuado por Lacan abre novas perspectivas quanto ao desejo. Sua ideia era situar o conceito de desejo como central para a teoria psicanalítica. E é nesse sentido que Lacan vai procurar diferenciar o conceito de desejo, em contraste com os de demanda e necessidade.

Retomemos a experiência de satisfação trabalhada por Freud. Quando a criança chora, a mãe acredita que ela precisa de algo, supostamente alimento. Assim, a demanda materna, frente à aparente necessidade da criança, é lhe amamentar. É essa vivência que funda o desejo, de acordo com Freud, e a partir dela podemos encontrar os três níveis: necessidade, demanda e desejo.

A necessidade, no senso comum, designa algo que é imprescindível, indispensável, e podemos situá-la ao nível orgânico, de natureza biológica, ligada a um estado de tensão interna, que se satisfaz com um objeto específico. Assim, para cessar a sede ingere-se alguma bebida, para cessar o sono se dorme, e daí por diante. Ou seja, a necessidade é fisiológica e implica que algo falta à manutenção do corpo, e assim pode ser satisfeita.



A experiência de satisfação altera para sempre o aparelho psíquico. O que era uma suposta necessidade foi satisfeita, e agora o objeto original de satisfação foi substituído por uma imagem mnêmica. Assim, efetuou-se uma perda: a realização do desejo estará para sempre atrelada a uma representação originária, ou seja, o objeto real de satisfação foi perdido, e estará sempre perdido, sendo a falta sua marca essencial. Em virtude disto, a partir desse momento, a necessidade sofre uma modificação. Com a instauração do desejo, ela cede lugar à demanda.

Portanto, a demanda é algo além, cujo conceito Lacan utilizou para embasar sua teoria do desejo, retomando e estabelecendo um elo com a visão freudiana. Situada entre a necessidade e o desejo, a demanda é endereçada a outrem, e é, dessa forma, sempre demanda de amor. Sendo o desejo efeito da estrutura da linguagem sobre o sujeito, a demanda substitui a ordem própria da necessidade. A criança, que não pôde satisfazer suas necessidades mais elementares, endereça ao Outro uma demanda, fazendo do Outro um objeto de amor. A necessidade é assim atravessada, cedendo lugar à demanda. Esse apelo dirigido ao Outro, estimulado pela função materna, altera assim a satisfação, e é nesse ponto que o desejo é fundado.

O desejo nasce da defasagem entre a necessidade e a demanda por ser fundado na falta. Só pode surgir em relação ao Outro, e é por isso que Lacan formula: o desejo é o desejo do Outro, na medida em que o desejo é decorrência da relação do Outro com a ordem simbólica. Isto quer dizer que o que o sujeito deseja passa pelo campo do Outro. Outro aqui com letra maiúscula, ou seja, o grande Outro, lugar da ordem simbólica, da linguagem. Há, portanto, subordinação do desejo ao campo do Outro, à linguagem, fazendo-se demanda.

De acordo com Lacan (1996, p. 269), “o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro”. Assim, segundo o autor, influenciado nesta época pela filosofia hegeliana, o desejo deve se fazer reconhecer. Logo, pode-se formular: o desejo é o desejo do outro, na medida em que o desejo é desejo de ser reconhecido pelo outro, ou seja, desejo pelo outro, desejo pelo o que o outro deseja ou desejo de ser desejado pelo outro. Por consequência, o desejo só é desejo na medida em que é reconhecido por outro, que é enigmático e coloca em xeque o seu próprio desejo. Por isso, nas palavras de Žižek (2010),

O sujeito só deseja na medida em que experimenta o próprio Outro como desejante, como o sítio de um desejo insondável, como se um desejo opaco estivesse emanando dele. O outro não só se dirige a mim com um desejo enigmático; ele também me confronta com o fato de que eu mesmo não sei o que realmente desejo, do enigma de meu próprio desejo (p. 56-57).

Percebe-se assim que o desejo não tem objeto natural, não há coincidência do desejo a este objeto. O desejo, que é em sua essência da ordem da falta, é sempre velado na e pela fantasia. Logo, a fantasia é responsável por dar enquadre a esta falta, e oferecer uma resposta para o enigma do desejo do Outro.

Mas quais são as relações do desejo com a fantasia? O que seria a fantasia para a psicanálise? Para Freud, a fantasia é uma realidade psíquica. Ele chegou a essa conclusão ao lidar com o tratamento das histéricas, visto que, após abandonar a teoria da sedução traumática, ele se deparou com uma realidade que não poderia ser considerada fatal. Ela entra em jogo justamente por consequência dos desejos inconscientes, que buscam ser satisfeitos imediatamente, sem levar a realidade social em consideração. Assim, a fantasia revela-se como um romance que o sujeito conta a si mesmo e que o protege de seu desejo. Portanto, a fantasia é, nas palavras de Nasio (2007), “a encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade (p. 10)”.

Dessa forma, a fantasia, enquanto realidade psíquica, nos remete ao registro dos desejos inconscientes, uma vez que elas são derivadas de impulsos inconscientes e são um meio pelo qual a satisfação parcial de um desejo pode ser obtida. Entretanto, podemos falar de fantasia ao nível consciente e relacioná-la com o processo secundário. A lógica do funcionamento primário, como já vimos, diz respeito ao sistema inconsciente, caracterizado por sua atemporalidade. Já o processo secundário engloba o sistema pré-consciente/consciente, e diz respeito ao pensamento racional da lógica formal. Apesar de funcionar sob a lógica do processo primário, ou seja, do inconsciente, as fantasias são, em sua maioria, frutos do processo secundário, ou seja, passam inicialmente pela consciência/pré-consciência e somente depois são recalçadas.

As fantasias são uma defesa do Eu, com a finalidade de refrear o desejo. Assim, de acordo com Nasio (2007),

Em face da impetuosidade do desejo, o Eu é compelido a se defender de duas formas: seja tentando recalcar o desejo sem nunca consegui-lo de fato; seja criando uma fantasia, isto é, imaginando um alívio possível que substitua o alívio completo e impossível reclamado pelo desejo. Entretanto, seja qual for a defesa escolhida pelo Eu, o resultado é sempre o mesmo: um compromisso entre um Eu temeroso e um desejo que permanecerá irremediavelmente insaciado (p.11).

Portanto, a fantasia é uma formação psíquica defensiva e encontra sua expressão através dos sonhos, sintomas, atos falhos e devaneios, sendo que nos sonhos podemos encontrar os dois níveis de atividade fantasística: as fantasias conscientes e as inconscientes. As fantasias conscientes estão ligadas ao conteúdo manifesto dos sonhos, ou seja, estão

envolvidas com o mecanismo de elaboração secundária. Já as fantasias inconscientes estão relacionadas com as origens da formação dos sonhos e, por consequência, com o processo primário. Por este aspecto, as fantasias inconscientes podem, no máximo, serem inferidas ou construídas, jamais tornadas conscientes. Lacan faz da fantasia inconsciente fundamental uma janela, um ponto de vista, pelo qual o sujeito vê e interpreta sua existência.

Neste itinerário, se faz necessário retomar o conceito de pulsão, que já se fez presente ao falar sobre sexualidade. De certo, o conceito de pulsão perpassa a abordagem da sexualidade e do desejo, e é um dos conceitos fundamentais da psicanálise. Entendê-lo melhor nos permitirá extrair as consequências da pulsão de morte para assim articulá-los ao cinema de Almodóvar.

### **3.3 Pulsão de morte**

Situada entre o biológico e o psíquico, pulsão é um conceito introduzido por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, e retomado em *Pulsões e seus destinos*, de 1915, para dar conta do que vai além do instinto. Instinto seria uma predisposição à prática de atos necessários a sobrevivência e manutenção da espécie, isto é, um impulso natural com uma finalidade específica, um comportamento animal hereditário. Já a pulsão é um conceito que Freud localiza entre o somático e o psíquico que, além de composta pela libido, envolve os representantes psíquicos de estímulos constantes que se originam no corpo, endógenos, cujas metas e objetos são os mais variados. É uma força constante cujo estado de tensão ou excitação são endogenamente gerados. Em suma, podemos dizer que a pulsão é por Freud situada entre o corpo e o aparelho psíquico, e diz respeito a uma economia libidinal, uma estimulação para o psíquico, que parte do corpo em direção ao psíquico.

Quando falamos em pulsão, alguns termos correlatos, importantes para entendê-lo, vêm à tona: pressão, meta, objeto e fonte. A pressão diz respeito ao fator motor da pulsão, ou seja, a medida da exigência de trabalho que ela representa. Já a meta ou finalidade da pulsão é a sua satisfação. A pulsão pode seguir diferentes caminhos para alcançar sua satisfação, mesmo que tenha metas semelhantes a outras. Uma mesma pulsão pode ter diferentes metas aproximadas ou intermediárias, que podem ser combinadas ou substituídas umas pelas outras. Existem também algumas pulsões que são inibidas em sua meta, processo este tolerado durante um período de seu trajeto rumo à satisfação, mas que depois experimentam uma inibição ou desvio.

O objeto da pulsão é aquele pelo ou através do qual se pode alcançar a meta. Segundo Freud (1915), o objeto da pulsão é variável, podendo ser inclusive uma parte do corpo do próprio sujeito, ou seja, o objeto da pulsão não é necessariamente um objeto externo. Além disso, esse objeto pode ser substituído diversas vezes, e ainda pode acontecer de um mesmo objeto servir para a satisfação de diferentes pulsões. Em alguns períodos da vida do sujeito, devido à fixação da libido, a pulsão se direciona para um mesmo objeto fixo, abandonando assim sua mobilidade.

Qual seria a fonte das pulsões? Para Freud (1915), a psicologia pouco pode se pronunciar a respeito disso, só a conhecemos por causa de suas metas. O que se sabe é que se trata de um processo cuja fonte é endosomática, ou seja, se origina em uma parte do corpo ou órgão, cujo estímulo é representado no psiquismo pela pulsão. Não se sabe se se é de natureza química ou corresponde à liberação de outras forças, como as mecânicas.

Freud (1915) faz inicialmente a distinção entre pulsões do Eu, de autopreservação do indivíduo, e pulsões sexuais, diferenciação esta meramente auxiliar. Ele se propõe a desenvolver seus estudos a respeito das pulsões sexuais, que foram as únicas possíveis de serem trabalhadas até o momento através das psiconeuroses.

As pulsões sexuais são, de acordo com Freud (1915), numerosas e advêm de múltiplas fontes orgânicas. Inicialmente, agem de forma independente umas das outras, sendo que posteriormente se combinam em uma síntese. Logo,

A meta a que cada uma aspira é a obtenção do *prazer do órgão*; somente após terem completado a síntese é que se põem a serviço da *função reprodutiva*, pela qual se tornam geralmente reconhecíveis como pulsões sexuais. Em sua primeira manifestação, apoiam-se inicialmente nas pulsões de conservação, das quais aos poucos se desligam, e seguem também na busca do objeto os caminhos indicados pelas pulsões do Eu. Uma parte delas segue por toda vida associada às pulsões do Eu, dotando-os com componentes *libidinais*, que passam facilmente ignorados durante o funcionamento normal, surgindo de modo claro apenas a partir do adoecimento, por poderem se substituir vicariamente umas pelas outras e por poderem trocar facilmente seus objetos (p. 34-35).

Freud (1915) enumera quatro destinos possíveis para as pulsões sexuais: a reversão em seu contrário, a retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação. Os dois últimos, o recalque e a sublimação, são tratados isoladamente: a sublimação foi desenvolvida no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905, e o recalque ganhou um texto homônimo, de 1915. Já a reversão em seu contrário decompõe-se em dois processos diferentes: a passagem de uma pulsão da atividade para a passividade e a inversão de conteúdo.

A passagem de uma pulsão da atividade para a passividade é melhor ilustrada, a partir de Freud (1915), com os opostos sadismo-masiquismo e voyeurismo-exibicionismo. A

inversão de conteúdo pode ser exemplificada com o caso único da transformação do amar em odiar. Já “*o retorno em direção à própria pessoa se torna compreensível se considerarmos que o masoquismo é um sadismo que se voltou contra o próprio Eu, e que o exibicionismo inclui a contemplação do próprio corpo (p. 37)*”.

Freud não abandona o dualismo pulsional, mas reformula sua teoria das pulsões. Tínhamos inicialmente uma contraposição entre pulsões do Eu e pulsões sexuais, e em *Além do princípio do prazer*, Freud (1920) nos apresenta uma nova hipótese: a existência da pulsão de morte. Assim, o novo dualismo pulsional se daria entre as pulsões de vida e as pulsões de morte. Em nota de rodapé, o autor retoma as formulações anteriores sobre as pulsões e indica aí um novo dualismo:

Sabíamos o que são “instintos sexuais” por sua relação com os sexos e com a função reprodutiva. Depois mantivemos esse nome, quando os resultados da psicanálise nos fizeram atenuar seu nexos com a reprodução. Com a tese da libido narcísica e a extensão do conceito de libido às células individuais, o instinto sexual transformou-se para nós em Eros, que busca impelir uma para a outra e manter juntas as partes da substância viva, e os instintos comumente chamados de sexuais apareceram como a porção desse Eros voltado para o objeto. Segundo nossa especulação, esse Eros atua desde o começo da vida e surge como “instinto de vida”, oposto ao “instinto de morte”, que se originou pela animação do inorgânico. Ela tenta solucionar o enigma da vida mediante a suposição desses dois instintos, que lutam entre si desde os primórdios. Mais difícil, talvez, é acompanhar a transformação experimentada pelo conceito de “instintos do Eu”. Originalmente denominados assim todas as tendências instintuais que nos eram menos conhecidas e que se diferenciam dos instintos sexuais voltados para o objeto, e colocamos os instintos do Eu em oposição aos instintos sexuais, cuja expressão é a libido. Mais tarde nos adentramos na análise do Eu e percebemos que também uma parte dos “instintos do Eu” é de natureza libidinal, tendo tomado o próprio Eu por objeto. Então esses instintos de autoconservação narcísicos tiveram de ser incluídos entre os instintos sexuais libidinais. A oposição entre instintos do Eu e sexuais transformou-se naquela entre instintos do Eu e o do objeto, ambos de natureza libidinal. Mas em seu lugar apareceu uma nova oposição, entre instintos libidinais (do Eu e do objeto) e outros, que devem ser estabelecidos no Eu e talvez constituam os instintos de destruição. Nossa especulação converteu essa oposição naquela entre instintos de vida (Eros) e instintos de morte. (p.235)

Para chegar à hipótese da existência da pulsão de morte, Freud (1920) retoma alguns pontos da teoria psicanalítica. Suas primeiras considerações dizem a respeito do princípio do prazer, responsável por regular o curso dos processos psíquicos. Segundo o princípio do prazer, quando há uma tensão desprazerosa, a tendência é o abaixamento dessa tensão, através da evitação do desprazer ou da geração de prazer, isto sempre tendo em mente que o desprazer diz respeito a um aumento da excitação e o prazer a uma diminuição da excitação. O princípio do prazer deriva do princípio da constância, ou seja, tendência do aparelho psíquico à estabilidade, mantendo a quantidade de excitação constante ou o mais baixo possível.

Entretanto, não se pode afirmar que o princípio do prazer domina o curso dos processos psíquicos. Isso porque, mesmo que haja uma forte tendência ao princípio do prazer, nem sempre o resultado final corresponde à direção ao prazer. Assim, segundo Freud (1920), o princípio do prazer é próprio de um funcionamento primário do aparelho psíquico, sendo que, por influência das pulsões de autoconservação do Eu, vai ser, em parte, substituído pelo princípio da realidade. Pelo princípio da realidade, há o adiamento da satisfação, sem o abandono da intenção de obter o prazer, através da renúncia às possibilidades de satisfação e uma temporária aceitação do desprazer, para então obter o prazer. Todavia, a substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade é responsável por somente uma parte das experiências desprazerosas.

Neste caminho, Freud (1920) encontrou alguns dados importantes ao estudar o aparelho psíquico a partir das brincadeiras infantis. No exemplo clássico do *fort-da*, ele analisou a brincadeira de uma criança de dezoito meses de idade. Quando sua mãe se ausentava, essa criança jogava um carretel de madeira no qual estava amarrado um barbante, proferindo a palavra *fort* (foi embora) e puxava, saudando-o alegremente seu aparecimento com um *da* (está aqui). Esse movimento, segundo Freud, era capaz de fazer frente à pulsão de morte, ou seja, a criança utilizava tal recurso simbólico, o carretel que ia e vinha e o fonema verbalizado, para lidar com a ausência e a separação da mãe.

Em decorrência do seu contato com as neuroses de guerra e os sonhos traumáticos, Freud (1920) observou que há uma tendência a repetir o recalcado como vivência atual, ao invés de recordá-lo como parte do passado, ou seja, há a compulsão à repetição. E essa compulsão à repetição, que deve ser remetida aos recalques inconscientes, traz de volta experiências passadas que não possibilitaram prazer, não puderam ter sido satisfeitas. Nas neuroses traumáticas, o que foi experienciado como trauma retorna, até mesmo nos sonhos. Nesse ponto, Freud observou que existe uma exceção quanto à tese de que o sonho é realização de desejo. Ou seja, os sonhos na neurose traumática obedecem à compulsão à repetição.

Portanto, na vida psíquica, há a compulsão à repetição que sobrepuja o princípio do prazer. Temos uma repetição governada pelo princípio do prazer, e outra, a compulsão à repetição, que tem sua origem no trauma e é decorrente do traço demoníaco da pulsão de morte. É esta constatação que faz Freud (1920) levantar a hipótese de que o dualismo pulsional se daria entre pulsões de vida e pulsões de morte, ou seja, há algo que vai além do princípio do prazer.

Nessa perspectiva, a ideia principal de Freud (1920) é a de que toda pulsão quer restabelecer algo anterior. Assim, como o inanimado existe antes que o vivente, o objetivo de toda vida é a morte. As pulsões de vida, também nomeadas como Eros, são responsáveis pela preservação da vida, e abrangem as pulsões sexuais e de autoconservação. As pulsões de morte, ou Tanatos, são aquelas que pretendem conduzir a vida à morte, anulando o estado de tensão e retornando ao inanimado. Há, então, uma polaridade entre pulsões de vida e pulsões de morte: as pulsões de morte apressam-se na frente, com o objetivo de alcançar a meta final da vida o mais rápido possível, enquanto as pulsões de vida tomam o caminho para trás, com a intenção de retomar e prolongar a vida.

#### 4. O CINEMA DE ALMODÓVAR SOB O OLHAR DA PSICANÁLISE

A psicanálise surgiu no começo do século XX, com Freud, e deixou suas marcas indeléveis na cultura. No mesmo século, décadas mais tarde, vemos surgir o ensino de Lacan, cuja continuidade é reconhecida como um importante passo para a psicanálise. Seu retorno a Freud, e a articulação com outros campos do saber, tais como a linguística, a filosofia, a lógica, a antropologia, a literatura e a arte, fez com que o caráter subversivo da psicanálise se renovasse e mantivesse sua atualidade.

Contemporâneo da psicanálise, o cinema logo se transformou em uma das mais poderosas formas de arte. Almodóvar, grande nome do cinema espanhol, se serviu de toda tradição cinematográfica e inventou seu próprio cinema. Encharcado da cultura espanhola, seus filmes retratam também o humano na sua forma mais crua: a sexualidade, a morte e o desejo são os principais personagens em seu cinema.

Pode ser que em algum momento de sua vida Pedro Almodóvar tenha lido Freud, Lacan, ou algo sobre psicanálise. Entretanto, mesmo que isso não tenha ocorrido, é inevitável a influência e a perspectiva do desejo, como conceito psicanalítico, em sua obra.

Almodóvar, assim como Freud e Lacan, lida com temas que são tabus. Seu talento é trazer para o cinema o que a gente teima em não ver. Nos seus filmes, há um sofisticado jogo entre o exagero e a sutileza, expresso através de cores, músicas e personagens marcantes. Aqui o moralismo não tem vez. O maniqueísmo é transposto e subvertido, não existe bem ou mal. A sexualidade, a morte e outros temas que nos são difíceis aparecem e se harmonizam (na medida do possível) na construção de um mundo que somente Almodóvar poderia criar.

O que Freud e Lacan formularam nos trouxe até aqui, e nossa tarefa, aproximar o cinema de Almodóvar da psicanálise, é o nosso próximo passo. Sonhos, sexualidade, desejo e pulsão de morte são os temas que nos guiarão no itinerário dos filmes do diretor espanhol. Sigamos então!

Começamos por *Má educação*, filme de 2004, onde o diretor cria uma narrativa *noir*<sup>8</sup> para trabalhar temas complexos, em um filme que se desenrola dentro de outro filme. Almodóvar brinca aqui com a analogia entre realidade e representação, e, através dessa metalinguagem, nos aponta os laços que nos ata ao passado. “É como se todos os filmes

---

<sup>8</sup> Negro, em tradução literal. Gênero cinematográfico, *film noir*, cuja característica principal é a criação de um mundo pessimista e cético, com ênfase na estética sóbria, com tons escuros. Suas personagens masculinas são, em sua maioria, dúbios e as femininas perigosas, chamadas de *femme fatale*.



falassem de nós”. Esta frase, dita por Berenguer (Lluís Homar) ao deixar uma sala de cinema, no filme *Má educação*, nos mostra o quanto o cinema é uma ficção que, entretanto, nos aponta algo da verdade.

A história se desenrola e se decifra a partir da filmagem de *A visita*. Não sabemos em qual plano estamos, pois aqui a feitura e o desenrolar do filme se dá a partir da decifração do enigma de Juan (Gael Garcia Bernal). E ainda mais, temos neste filme algumas referências ao próprio Almodóvar, que também estudou em um colégio católico, e teve seu primeiro contato com o cinema ainda quando estudava, ou seja, *Má educação* é um filme com referências à vida do próprio diretor. Apesar disto, não se trata de um filme autobiográfico.

Além de dizer das referências ao diretor e do processo de feitura de um filme, *Má educação* nos mostra que a sexualidade é indomável. É isto que nos atesta Freud e Almodóvar nos mostra aqui.

Décimo quinto longa-metragem do diretor espanhol, *Má educação* é um filme *noir*. Mas não um filme *noir* comum. Almodóvar trabalha com suas referências estéticas, multicoloridas, e elementos da cultura pop. A *femme fatale* aqui é um homem, vivido pela personagem Juan/Angel. Ele é consciente de seu poder de sedução, mas é frio e utiliza o sexo não como fonte de prazer, mas como dor para quem cruze seu caminho. Para ele, o outro é apenas objeto de gozo perverso. Sendo assim, percebe-se que, os elementos *noir* se embaralham para criar um universo unicamente almodovariano.

Logo, em *Má educação*, Almodóvar subverte a lógica dos sexos. A *femme fatale*, que é comumente encenado por uma mulher e é uma metáfora da independência feminina, é encarnada aqui por Ignacio/Angel. É ele quem vai conduzir o mistério em torno da história de *A visita* e vai levar Enrique pelo labirinto do roteiro do filme. O enigma do feminino, com o qual Freud se deparou nos *Três ensaios da teoria da sexualidade*, toma a forma do argumento de *A visita* e se encarna no personagem de Ignacio.

A criação artística em *Má educação* tem um papel libertador, assim como o processo analítico. Enrique recebe de Ignacio o roteiro de *A visita*, que conta a história de um período da infância em que estudaram junto no colégio católico. É a filmagem de *A visita* que faz com que o personagem Enrique revise seu passado e reencontre alguns nós que precisavam ser desfeitos, experiências que vão ser elaboradas no decorrer da decifração do enigma em torno da história de Ignacio e Juan. Ou seja, o mistério que perpassa a história toma caráter de esfinge para Enrique: decifra-me ou devoro-te.

Se de alguma forma pudéssemos ilustrar as aberrações sexuais descritas por Freud (1905) nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, essa ilustração seria feita com a filmografia de Almodóvar. E em *Má educação* não é diferente. Mas o que marca neste filme é o abuso sofrido por uma criança, estudante de um colégio católico, praticado por um padre. Ignacio (Nacho Pérez), com dez anos na época da primeira investida do padre Manolo, nos mostra a sexualidade como inevitavelmente traumática. A cena onde Ignacio foge da tentativa de abuso e a fala, que se segue logo após cair e ter o rosto dividido por um filete de sangue, refletem a força do sexual, que marca e divide Ignacio para sempre: “um fio de sangue dividia minha testa em dois, e tive o pressentimento de que ocorreria o mesmo com a minha vida. Sempre estaria dividida, e eu não poderia fazer nada para evitá-lo”.

Recordando dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, podemos dizer que a sexualidade em Almodóvar é perversa polimorfa. Ela se mostra em todas suas vertentes, e em *Má educação* nos deparamos com as diversas formas em que a sexualidade se manifesta: na violência da subjugação de uma criança ao amor de um adulto, nos gêneros subvertidos e na força que o sexo surge ameaçando a boa educação.

Por consequência vemos que, de alguma forma, no cinema de Almodóvar há algo que se repete. Existe em seus filmes um fio condutor, algo que perpassa sua filmografia, e, através da psicanálise, podemos entrever. Voltemos ao ano de 1986, com *Matador*.

Filme da primeira fase do cineasta, quinto longa metragem e último antes de fundar sua própria produtora, *Matador* é um filme inquietante. Inquietante porque estabelece um vínculo entre o sexo e a morte que nos mostra o quanto os dois estão interligados.

A cena de abertura do filme já nos dá ideia do teor da narrativa. Nela, Diego Montes (Nacho Martínez) se masturba diante da televisão, vendo cenas de filmes onde mulheres são esquartejadas, enforcadas, têm suas cabeças cortadas, enfim, mulheres sendo assassinadas. Diego é um ex-toureiro, afastado devido ao ataque de um touro. Sua satisfação sexual só se dá através da eliminação do outro, da morte.

Freud (1905), nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, dedica uma sessão para descrever o sadismo e o masoquismo, ou seja, o prazer em infligir dor ao objeto sexual e o prazer em ser o objeto submetido à dor, respectivamente. O masoquismo é, de alguma forma, uma continuação do sadismo que se volta contra a própria pessoa. Além disso, o contraste entre o sadismo e o masoquismo, a atividade e a passividade, exibem um contraste que pertence também às características normais da vida sexual.

Qual seria a relação da pulsão com a crueldade, a tendência a infligir dor ao outro, presentes também no sadismo e no masoquismo? Freud (1905) acredita

Que a crueldade e a pulsão sexual estão intimamente correlacionadas é-nos ensinado, acima de qualquer dúvida, pela história da civilização humana, mas no esclarecimento dessa correlação não se foi além de acentuar o fator agressivo da libido. Segundo alguns autores, essa agressão mesclada à pulsão sexual é, na realidade, um resíduo de desejos canibalísticos e, portanto, uma co-participação do aparelho de dominação, que atende à satisfação de outra grande necessidade ontogeneticamente mais antiga. Afirmou-se também que toda dor contém em si mesma a possibilidade de uma sensação prazerosa. [...] A particularidade mais notável dessa perversão reside, porém, em que suas formas ativa e passiva costumam encontrar-se juntas numa mesma pessoa. Quem sente prazer em provocar dor no outro na relação sexual é também capaz de gozar, como prazer, de qualquer dor que possa extrair das relações sexuais. O sádico é sempre e ao mesmo tempo um masoquista, ainda que o aspecto ativo ou passivo da perversão possa ter-se desenvolvido nele com maior intensidade e represente sua atividade sexual predominante (p. 151)

Assim, o sadismo é sempre originário, ou seja, o masoquismo se dá quando o sadismo retorna em direção à própria pessoa. Contudo, *Em Além do princípio do prazer*, Freud (1920) considera a hipótese de um masoquismo originário, e dá como certa a sua existência em *O problema econômico do masoquismo*, de 1924.

Freud (1915) retoma o tema no texto *A Pulsão e seus destinos* para esclarecer a questão do par de opostos sadismo-masoquismo. De acordo com ele, não há a meta específica neste caso, além da humilhação e dominação, de infligir dor. Todavia, quando há a transformação do sadismo em masoquismo, a dor pode se transformar em uma meta do masoquismo, pois as sensações dolorosas, assim como as de desprazer, participam da excitação sexual e geram prazer. Em consequência,

Quando a sensação de dor chega a tornar-se uma meta masoquista, pode surgir também, de modo retroativo, a meta sádica de infligir dores; de modo que alguém, ao provocá-las em outrem, frui masoquistamente pela identificação com o objeto que as sofre. Certamente que em ambos os casos não se frui a dor em si, mas sim a excitação sexual que a acompanha, e, para o sádico, de modo especialmente cômodo. A fruição da dor seria, portanto, uma meta originariamente masoquista, a qual só pode tornar-se uma meta pulsional em alguém originariamente sádico (p. 40-41)

Em *Matador*, Almodóvar nos coloca frente à questão do sadismo e do masoquismo. Diego Montes só alcança seu prazer sexual através da morte. Em seu relacionamento com a modelo Eva (Eva Cobo), Diego a faz passar por morta quando estão fazendo sexo. Sua profissão era, de alguma forma, um meio pelo qual sua pulsão se escoava. Poderíamos dizer, a partir de Freud, que ao tourear, Diego sublimava, conciliando as exigências sexuais com as da cultura. No entanto, após ser atacado por um touro, Diego se afasta da profissão e se torna professor de tourada.

O desenrolar do filme se dá a partir da investigação de quatro assassinatos, dois homens e duas mulheres, assumidos por Ángel (Antonio Banderas). No presídio, uma defensora pública chamada María (Assumpta Serna) se interessa pelo seu caso e o assume.

Ela sabe, de alguma forma, que dois dos assassinatos não foram cometidos por ele, e seu interesse é saber quem é o responsável pelos outros dois.

Em uma das tomadas iniciais do filme, Diego ensina sua turma como atrair o touro. Intercalados com as cenas de sua aula, vemos uma mulher atraindo um homem. Nas cenas seguintes, vemos a mesma mulher golpeando o homem, assim como o toureiro golpeia o touro. Está assim estabelecida a equivalência entre as duas atividades, uma analogia da atividade sexual de María, que, assim como um toureiro, seduzia o homem para, em nome de seu prazer sexual, golpeá-lo nas costas com um alfinete que remete à lança utilizada nas touradas.

O vermelho dá o tom do filme. A predominância do vermelho nos remete à cor das capas dos toureiros, assim como a cor do próprio sangue dos touros. E é também o vermelho do sangue que vai deflagrar a intolerância de Ángel, que marca a impossibilidade da personagem se tornar um toureiro, e mesmo de ter cometido os assassinatos. Ángel é hematóforo, não pode ver sangue.

O sadismo e o masoquismo podem nos levar, afinal, à pulsão de morte. É ela, a pulsão de morte, a responsável pela tendência à destruição, ao retorno ao inanimado, e também a base do sadismo e do masoquismo. E em *Matador* a pulsão de morte é a protagonista, que guia Diego e María ao encontro e à morte. O desfecho do filme nos leva à derradeira cena trágica onde a pulsão de morte arrasta o casal ao prazer máximo de seu aniquilamento.

*A pele que habito*, filme de 2011, traz uma narrativa complexa, e podemos, a partir dele, pensar nossos temas em questão. Baseado no romance *Tarântula*, de Thierry Jonquet, *A pele que habito* traz um Almodóvar mais sombrio, que se aventura em um *thriller* onde retoma a parceria com Antonio Banderas.

A história de *A Pele que habito* gira em torno de Robert Ledgard (Antonio Banderas), renomado cirurgião plástico obcecado pela criação de uma nova pele que seja sensível a carícias, mas ao mesmo tempo blindada contra as agressões externas. Interesse este movido pelo acidente no qual sua esposa Gal sofreu queimaduras por todo o corpo. Entretanto, Gal se suicida antes que Robert conseguisse desenvolver tal pele.

A família de Robert Ledgard é brasileira. Almodóvar, em entrevista para a revista *IstoÉ*<sup>9</sup>, diz que o Brasil tem longa tradição em cirurgias plásticas. E, além disso, escolheu o Brasil como berço das personagens principais, pois não queria que pesasse sobre eles uma educação judaico-cristã. Em uma cena onde Marília (Marisa Paredes) conta a infância de

---

<sup>9</sup> ALMODÓVAR apud CLAUDIO, 2011, p. 133.

Zeca (Roberto Álamo), vemos a personagem criança por uma favela brasileira. Temos ainda a música *Pelo amor de amar*, cantada por Ellen de Lima, que tem papel importante na história. É a música que Norma (Ana Mena) está cantando quando vê sua mãe defenestrada, e a mesma música, agora cantada pela cantora espanhola Concha Buika, que Norma (Blanca Suárez) adolescente escuta quando tem um surto no momento que Vicente (Jan Cornet) tenta penetrá-la.

É a vingança pelo surto da filha Norma que leva Robert ao seu plano inescrupuloso. A pele que havia criado vai ser enfim utilizada, para transformar Vicente em Vera (Elena Anaya). Robert, que é cirurgião plástico, faz de Vicente sua cobaia, na implementação da pele que desenvolveu para salvar a esposa. Assim o corpo que será transformado em Vera se torna objeto de gozo de Robert, que acredita poder restabelecer a perda da esposa e vingar a honra da filha.

A pele que estava em construção, para tentar salvar sua esposa que foi carbonizada ao fugir com seu irmão, não pode ser utilizada, pois ela se suicidou ao ver seu reflexo na janela, deformada. Agora tal pele poderá ser utilizada em sua vingança, seu ato desesperado de reivindicar a honra da filha e de recriar sua esposa. Robert prossegue até fazer com que o corpo de Vicente se torne feminino, tomando como modelo sua falecida esposa Gal.

A pulsão de morte é força predominante na vida de Robert. Tudo que cerca a personagem encontra um final trágico, e seus atos o guiam para um caminho sem volta. Ao transgredir a ética médica, Robert expõe o sadismo que perpassa a ciência, que transforma o outro em seu objeto, como um corpo não erotizado. O outro em *A pele que habito* é apenas um corpo que deve ser formatado ao seu bel prazer, apoiado em seu desejo, como se não houvesse um sujeito que habita este corpo.

O desejo de Robert é restaurar o que foi perdido. Vingar o suposto abuso da filha e ter de volta sua esposa. Entretanto, ambas as situações são irreais. Sua filha sofre um surto após escutar a música que sua mãe havia lhe ensinado, música esta que estava cantando ao ver sua mãe se suicidar, jogando-se da janela. No momento que escuta a música, está com Vicente, que tenta fazer sexo com ela, mas foge após deixá-la desacordada. A esposa de Robert havia fugido com seu irmão, que a deixou em chamas dentro de um carro. O que ele faz é ignorar a morte, rejeitando o fim de seu relacionamento com Eva e negando a morte da filha.

Robert opera a partir de suas fantasias, e se vinga violentamente fazendo do corpo de Vicente seu objeto de gozo. O que ele faz, mudar a identidade corporal de Vicente, não é suficiente. Ele não pode lhe alterar o psíquico, não lhe pode transmutar o desejo. Acontece,

então, que Vicente, preso no corpo de Vera, não se torna Vera enquanto desejo. Vicente ainda habita aquela pele, transformada em Vera pelo cirurgião Robert Ledger. Vera é apenas a pele que Vicente habita, ou seja, o que guia Vera ainda é o desejo de Vicente.

A partir da transformação do corpo de Vicente em Vera, Almodóvar desconstrói as categorias de gênero, questionando as noções de masculino e feminino. Em grande parte de seus filmes personagens trans, travestis e drags contracenam e mostram que a identidade sexual é um produto cultural, um modelo que é imposto ao corpo. Em *A pele que habito* a transexualização se dá arbitrariamente. Robert impõe um corpo feminino a Vicente. Assim Vera é apenas um corpo de mulher, habitado por Vicente, cujo papel sexual e afetivo se configura como eminentemente masculino.

#### **4.1 O cinema do desejo**

Jakobson (2008), retomando Freud em *A interpretação dos sonhos*, relaciona o trabalho dos sonhos com o processo metafórico e metonímico. Ele aproxima a metáfora, figura de linguagem que aponta duas características semânticas comuns entre duas ideias ou conceitos, do trabalho de condensação onírica, e a metonímia, que diz respeito a uma relação de proximidade/contiguidade entre dois conceitos ou ideias, do mecanismo de deslocamento nos sonhos. Para Lacan, o desejo, fundado na falta, é metonímico, ou seja, ele tende a deslocar-se na cadeia significante.

No texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, Jakobson (2008) faz uma relação entre o primado dos processos metafóricos e metonímicos nos movimentos literários. Segundo ele, as escolas romântica e simbolista são marcadas pela metáfora, enquanto a escola realista é eminentemente metonímica. A predominância destes processos não é exclusiva da arte verbal, nos alerta o autor. Sendo assim, podemos aproximar o cinema de Almodóvar da escola realista. Aliás, Almodóvar acredita que seus filmes, marcados pelo exagero, são neorrealistas. Portanto, o desejo, que se desloca metonimicamente, caracteriza o estilo realista. Neste aspecto, podemos aproximar o cinema de Almodóvar dos movimentos do desejo que, de palavra em palavra, de detalhe em detalhe, gira ao redor de uma falta elementar, conforme descrito por Freud, ao postular a gênese do desejo em linguagem mítica na experiência de satisfação. Portanto, é também em torno dessa falta que o desejo circula na cadeia significante, bem como é a partir de algum orifício corporal que a pulsão contorna o objeto e retorna ao ponto de origem, como meio de se satisfazer.

Além destes aspectos, há outros pelos quais podemos dizer que o cinema de Almodóvar é o cinema do desejo. Suas personagens, que transbordam excentricidade, estão sempre no limiar do desejo. E este pode ser uma das dimensões consideradas pelo diretor ao nomear sua produtora como *El Deseo S.A.* Outra marca forte que nos leva a considerar o cinema almodovariano como eminentemente do desejo é o título de um dos seus filmes, importante por ser o primeiro filme realizado por sua produtora. Em entrevista em decorrência do lançamento deste filme, *A lei do desejo*, Almodóvar declara:

Há leis que se pode burlar, há outras que não. Por exemplo, qualquer um pode se atirar pela janela com o lícito desejo de voar. Aí, intervém a lei da gravidade e por mais que se tente ignorá-la, numa questão de segundos o voador acabará chocando-se contra o solo. A lei do desejo é como a gravidade. Ainda que alguém a recuse, tem de lhe render tributo. E um tributo muito alto. (ALMODÓVAR apud SILVA, 1996, p. 51).

Quais as consequências podemos extrair desta afirmação? A experiência ou vivência de satisfação postulada por Freud nos mostrou que o objeto original de satisfação foi perdido, e que seu semblante vai guiar as experiências posteriores da vida do sujeito. O resultado desta perda é a inauguração do desejo, que vai, como nos mostra Lacan, se articular ao redor da falta. Há, então, uma perda fundamental inscrita como falta que vai deixar o sujeito a desejar, numa busca incessante por objetos ‘capazes’ de tamponá-la. A este objeto, inexistente, Lacan chamou objeto a, o objeto pra sempre perdido, causa-do-desejo e mais de gozar.

Quando Almodóvar nos fala que a lei do desejo é irrecusável e onerosa, ele nos mostra, de alguma forma, que não há objeto com o qual o nosso desejo esteja de acordo, assim como quando Freud nos diz que não há objeto ‘adequado’ para a pulsão. Em decorrência disto, o sujeito tem que lidar com a angústia de nunca experimentar um estado de satisfação absoluta da pulsão, bem como de realização completa do desejo, e assim tem que se contentar com a trágica busca deste objeto perdido.

Aqui vale marcar que a comparação entre a lei do desejo e a lei da gravidade merece uma observação. Apesar de Almodóvar fazer esta analogia, o desejo não pode ser substancializado assim como a lei da gravidade. Ou seja, em alguns aspectos a lei do desejo e a lei da gravidade se diferem, pois diferente do desejo, que diz respeito à uma dimensão ética e sofre um refinamento pela linguagem, a lei da gravidade é uma lei natural, uma lei material.

Almodóvar, em entrevista a Frederic Strauss (2008), afirma que sua intenção ao filmar *A lei do desejo* é sinalizar “a necessidade absoluta de se sentir desejado e o fato de, nessa roda do desejo, ser muito raro que dois desejos se encontrem e se correspondam, o que

é uma das grandes tragédias do ser humano”. Ou seja, aqui ele atesta o que Freud e Lacan nos dizem: a pulsão não tem objeto específico. Por isso, a forma como desejamos é construída singularmente, e, em decorrência, o ‘encontro’ entre duas pessoas resultará sempre em um impasse.

Em *A lei do desejo*, filme de 1987, a personagem principal Pablo (Eusebio Poncela), que, assim como em *Má Educação*, é um cineasta, tem uma grande necessidade de se sentir desejado, mas não por qualquer pessoa. É aí que aparece Antonio (Antonio Banderas) e o toma como objeto do seu desejo. Mesmo sendo sua primeira experiência homossexual, Antonio se entrega à lei do desejo, e todas suas consequências. Na sequência final, Antonio diz para Pablo: “Amá-lo assim é um crime, mas estou disposto a pagar. Eu sabia quando o conheci. Sabia que teria um preço alto, mas não me importo. ”

Em *Má educação* vemos a violência do desejo. Padre Manolo ignora as exigências sociais e faz de uma criança, Ignacio, seu objeto sexual. Para Almodóvar, a relação entre o padre e Ignacio

É a representação clássica de um amor que é [...] quando a pessoa adulta está consciente de seu desejo e do preço que vai pagar por ele, e se entrega com toda a generosidade, sem se proteger das manipulações nem de algo pior que acaba por acontecer: a ausência do ser amado. O que é um pouco paradoxal é que, de certa forma, transformo o padre, que quero denunciar por ter abusado de uma criança, no herói moral do filme, quando ele se torna o senhor Berenguer, um homem que ama apaixonadamente (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 268)

Manolo, ou senhor Berenguer, é ao mesmo tempo vilão, quando abusa de Ignacio, e herói moral, como nos diz Almodóvar, quando se entrega à força do desejo. O que está em jogo aqui, novamente, é o impasse da relação sexual. Manolo está apaixonado por Ignacio, que é uma criança. Ignacio, por sua vez, gosta de Enrique, que é expulso da escola para que os dois não se relacionem. Logo depois temos Manolo, que agora prefere ser chamado por seu sobrenome Berenguer, que se apaixona por Juan, irmão de Ignacio. Juan, ou Ángel, seu nome artístico, é o algoz. É por ele que Berenguer ilude Ignacio com pequenas quantias de dinheiro, para, enfim, assassiná-lo.

Em *Matador* temos outro viés do desejo, que é perpassado sobretudo pela pulsão de morte. Díego e Maria, ao contrário do que acontece com os personagens de *Má Educação*, são duas almas feitas um para o outro, o que, obviamente, anuncia uma tragédia. O prazer de ambas as personagens está intimamente ligado à morte, porque, para elas “deixar de matar era como deixar de viver”. Maria goza ao matar seu companheiro sexual com um alfinete na nuca, e Díego se masturba ao ver cenas de mulheres decapitadas.



A violência das relações humanas é o que nos mostra Almodóvar em *A pele que habito*. Aqui vemos Robert que é guiado pelo seu desejo de construir uma pele humana que seja resistente aos percalços da vida, ao mesmo tempo que seja sensível ao toque. Sua vida é marcada pela morte de sua esposa, que se suicida após ver seu corpo deformado pelo acidente onde foi carbonizada, e sua filha, que perde o contato com a realidade após ver sua mãe suicidar. Assim, o desejo de Robert é restaurar o que foi perdido, operando no real do corpo de Vicente, fazendo-o Vera, uma mulher perfeita criada à imagem de sua esposa Gal.

O desejo que habita a pele de Vera ainda é de Vicente, o que é ignorado por Robert. Isso nos mostra, tal como nos aponta Freud e Lacan, que a sexualidade não está contida nos genitais. Apesar de habitar o corpo de uma mulher, Vera é despertada pelo desejo de sua mãe, ao ver que ela ainda o procura mesmo depois de seis anos desaparecido. E ao final do filme vemos que as profecias de Marília se concretizam: as histórias se repetem.

Quando criança, Zeca e Robert sempre brincavam de se matar, diz Marília à Vera na cena onde Marília expõe sua história. E tal história se repete, desta vez quando Zeca tenta estuprar Vera e Robert o mata, para salvar seu experimento. Marília sabe, de alguma forma, que seu filho Robert é cercado pela morte. Todos que estão à sua volta estão fadados a um final trágico. Sua mulher que se suicida, sua filha que segue a sina da mãe e também se mata. Inclusive Marília, que é assassinada junto de Robert.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda na exibição dos créditos finais de um filme as luzes se acendem e nos levantamos daquilo que foi um sonho acordado, um devaneio. Acabamos de assistir, *voyeurs*, à encenação do desejo do Outro, que guiou nosso desejo no itinerário do filme. Em consequência, várias questões são levantadas, alguns pontos costurados, algumas cenas revisitadas.

Assim como no cinema, onde o final do filme nos suscita várias questões, a escrita de um texto dissertativo também nos deixa a tarefa de rever e discutir alguns pontos. Faz-se, então, necessária a retomada dos principais temas desenvolvidos ao longo do texto, revisitando-os e colocando em evidência a finalização da dissertação.

Iniciamos nosso percurso trazendo à tona um pequeno percurso histórico da psicanálise e do cinema, aproximando-os. O que nos chamou a atenção aqui foi a proximidade do surgimento dos dois campos: na mesma época em que Freud (1895) publicava os *Estudos sobre a histeria* com Breuer, os irmãos Lumière faziam as primeiras apresentações públicas do cinematógrafo, aparelho que reproduzia numa tela o movimento criado a partir de uma sequência de fotografias. O ano era 1895, e víamos nascer duas criações que marcariam o pensamento ocidental, de tal forma que não é possível pensar a contemporaneidade sem a influência da psicanálise e do cinema.

Além da proximidade histórica, psicanálise e cinema se encontram em outro nível. No cinema, a psicanálise é protagonista de diversos filmes, como em *Freud – Além da alma* e *Segredos de uma alma*. Já no campo da teoria do cinema, a psicanálise é utilizada para embasar as hipóteses a respeito do funcionamento, construção e montagem no cinema, e ainda se presta a desvelar a relação do sujeito espectador com a arte cinematográfica. É através da psicanálise que Christian Metz (1980) vai nos dar pistas sobre a relação do sujeito espectador com o cinema, aproximando e distanciando a experiência onírica da experiência fílmica.

Para a psicanálise, o cinema é o campo onde uma das dimensões cruciais do sujeito pode ser encontrada. Por conseguinte, é através do cinema que conseguimos, de alguma forma, nos defrontar com as diversas questões que perpassam a cultura e apontam para o sujeito contemporâneo. A arte, em geral, é um campo fértil para a psicanálise. Podemos tomar como exemplo a história de Édipo, tragédia grega utilizada por Freud para descrever uma importante fase do desenvolvimento infantil, o complexo de Édipo. Lacan (1992)

também se serviu de *O banquete*, de Platão (2009), para elucidar a transferência. E o cinema, como criação artística, é fundamental para que haja uma possibilidade de entendimento do sujeito contemporâneo.

É por isso que buscamos desenvolver e discutir, através da obra cinematográfica do diretor Pedro Almodóvar, alguns dos pontos fundamentais da psicanálise. E o que nos saltou aos olhos, ao assistir seus filmes, foram a sexualidade, o desejo e a pulsão de morte. Mas antes de partir para a elucidação destes conceitos, buscamos na história de Almodóvar referências que nos fazem entender sua estética e localizar seu cinema historicamente.

Pedro Almodóvar Caballero, mais conhecido por seu sobrenome Almodóvar, é um dos cineastas espanhóis de maior renome, quiçá mundial. Sua obra, que inclui livros, música e filmes, é atravessada pela estética *kitsch*, pela *pop art* e pelo *melodrama*. Surgido em meio ao nascimento da democracia espanhola, o cinema de Almodóvar incorpora os vários elementos da vida cotidiana da Espanha, e cria, a partir destas referências, seu próprio gênero e estética.

Nessa altura do texto, já nos perguntamos: por que Almodóvar? Almodóvar é mestre em trazer para seu cinema temas tabus: o sexo, o incesto, a morte. E são estes temas que também interessavam Freud e Lacan, e a partir dos quais se estrutura toda a psicanálise. São também tais temas que fazem o cinema de Almodóvar único, singular.

Para embasar a articulação com o cinema de Almodóvar, partimos da análise dos sonhos feita por Freud (1905) em *A interpretação dos sonhos*, onde encontramos a tese de que todo sonho é realização de desejo. Como vimos, é a partir da experiência onírica que o cinema adentra o campo da psicanálise. E a partir dos mecanismos presentes na formação dos sonhos, podemos entender também um pouco da relação do sujeito expectador com o cinema. Nesta interface, cinema e psicanálise, nos aproximamos do pensamento de Christian Metz, teórico do cinema que, além da psicanálise, se serviu da semiologia na construção de sua teoria.

A experiência fílmica, ou seja, a relação do sujeito expectador com o cinema, se aproxima e se distancia da experiência onírica em vários pontos. Aliás, a criação de um filme também possui alguns aspectos análogos aos mecanismos do trabalho dos sonhos. Um deles diz respeito à construção do roteiro, que no cinema é produzido antes da feitura do filme, e nos sonhos, devido à elaboração secundária, é elaborado a posteriori. Um sonho é feito para ser visto, assim como o cinema. Entretanto, o sonho é um filme próprio, feito pelo sujeito e para o sujeito, onde ele é ator, roteirista e autor. O desejo é seu diretor, ou seja, é ele que dá as coordenadas e os caminhos dos sonhos.

É a partir da análise onírica que Freud vai dar os primeiros passos rumo à construção de um arcabouço teórico pertinente à psicanálise. E é através dos sonhos que adentramos no mundo do cinema, que é, de alguma maneira, um sonho acordado.

Já familiarizados com a relação do cinema com a psicanálise, buscamos então algumas pistas, a partir de *A interpretação dos sonhos* e o cinema de Pedro Almodóvar. Deparamo-nos com os conceitos de sexualidade, desejo e pulsão de morte.

O conceito de sexualidade foi trabalhado a partir dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, texto freudiano de 1905, onde o autor sistematiza sua teoria sobre o desenvolvimento psicosexual, com ênfase na infância do sujeito. É neste mesmo texto que Freud reconhece a existência da sexualidade infantil e marca o polimorfismo da pulsão. Por consequência, definir o comportamento sexual normal é uma questão que vai além do que se chamou aberrações sexuais, ou seja, há uma linha tênue entre o normal e o patológico quando se trata da sexualidade humana.

Já em *A interpretação dos sonhos* encontramos a tese de que todo sonho é a realização de um desejo. Freud então busca descrever miticamente a gênese do desejo, denominada vivência/experiência de satisfação. É também através da experiência de satisfação que fizemos, através do ensino de Lacan, a diferenciação entre necessidade, demanda e desejo, e destacamos o desejo enquanto desejo do Outro.

Nesse ínterim, fez-se necessário apurar o conceito de pulsão, que se articula com a sexualidade e o desejo, e para isto utilizamos o texto *Pulsão e seus destinos*, de 1915. Assim, abrimos espaço para o último conceito proposto: a pulsão de morte. *Além do princípio do prazer* é o texto onde Freud (1920) reformula sua teoria das pulsões, e lança a hipótese de que o dualismo pulsional se daria entre as pulsões de vida e pulsões de morte. É também através deste texto que tecemos algumas considerações a respeito da pulsão de morte.

Depois de conhecer todos os personagens da dissertação e suas respectivas narrativas, chegamos finalmente ao clímax do texto. *Má educação*, *Matador*, *A pele que habito* e *A lei do desejo* foram os filmes pelos quais a articulação proposta passou. Fizemos, desta forma, um jogo de aproximação entre os conceitos psicanalíticos e alguns aspectos dos filmes citados, buscando nas entrelinhas do cinema de Almodóvar aspectos que, sem a psicanálise, não teríamos acesso.

Almodóvar nos coloca então em contato com a má educação do desejo sexual, àquele que resiste a dominação, que está sempre à beira de transbordar, impossível de ser domesticado. Não há educação capaz de domar sua fugacidade e violência. É aí que aparece a tragicidade do desejo: somos dominados por ele, seu escravo. Ou seja, a lei do desejo é

que o sujeito é seu efeito, seu ator. O desejo nos guia por caminhos tortuosos, e assim, a pele que habito é sempre a do desejo, ele nos habita, nos domina, desconhece todos os limites. E isto é matador. Ele não recua, mesmo frente à morte, frente à violência da sua realização como condição absoluta.

Vale marcar, conclusivamente, que a intenção aqui não foi tratar do cinema em sua totalidade, pois, assim como as artes em geral, o cinema é inefável, impossível de ser reduzido a palavras. Fez-se apenas alguns recortes, destacando alguns pontos aos quais foi possível uma articulação, uma interpretação, um jogo de aproximação e distanciamento entre a psicanálise e o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Dessa forma, procurou-se encontrar outro sentido, um subtexto, as entrelinhas dos filmes que, sem a psicanálise, poderiam passar despercebidas.

Para Almodóvar, assim como para a psicanálise, o humano é demasiadamente complexo. O cineasta, sublime na construção de sua obra, expõe a violência inerente às relações humanas, jogando com os códigos morais e com os gêneros. Subverte a lógica maniqueísta, evidencia e explora as múltiplas facetas da sexualidade. E é pelas frestas de seus filmes que entrevemos, pela perspectiva psicanalítica, a habilidade de Almodóvar em trazer para o cinema o perspicaz protagonismo do desejo, da sexualidade e da pulsão de morte.

Há na filmografia de Almodóvar algo de visceral, uma entrelinha e um fio condutor que perpassa sua obra. Através da psicanálise podemos, de alguma forma, entrever algo da singularidade do diretor espanhol. Almodóvar faz de seu cinema campo privilegiado para evidenciar e expressar algo daquilo que o próprio diretor acreditar ser sua especialidade: o protagonismo do desejo.

É na cultura espanhola que Almodóvar vai encontrar e retirar os signos presentes em seus filmes. Nadando contra a tendência do cinema mundial, de se aproximar da narrativa e estética do cinema americano, Almodóvar mergulha em sua própria cultura, e extrai as consequências disto. Seus filmes são impregnados de cores e melodramas, expondo as tragédias contemporâneas. Apesar de calcado na tradição espanhola, Almodóvar traz algo de novo para o cinema.

É pelo olhar da psicanálise que talvez possamos entrever um pouco do que Almodóvar traz para o cinema. O diretor se serve de uma tradição, da cultura espanhola, e de diversas referências cinematográficas como forma privilegiada de trazer sua singularidade para o cinema. Assim, através da psicanálise, pudemos esbarrar com o

subtexto de alguns de seus filmes, trabalhando a partir de alguns conceitos que nos possibilitou uma outra visão de sua cinematografia.

A articulação da psicanálise com outros campos do saber é uma profícua oportunidade para renovar o caráter original e subversivo do pensamento fundado por Freud. Por conseguinte, o cinema, enquanto uma forma de arte eminentemente contemporânea, permite à psicanálise repensar criticamente seus conceitos, além de oferecer um outro olhar sobre a arte cinematográfica.

O cinema permite várias vias de interpretação, sendo a psicanálise um dos caminhos possíveis. Mesmo através da psicanálise, são possíveis outros níveis de articulação e leitura. Assim sendo, o desenvolvimento posterior da análise dos filmes, acrescido de outros filmes da obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar, pode nos fornecer uma perspectiva de maior abrangência, além de permitir extrair mais consequências das análises empregadas.

## 6. REFERÊNCIAS

- Almodóvar, P. (1982). *Matador*. [Filme-vídeo]. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha. Iberoamericana. 1 DVD (110 min), color, son, 1.85:1.
- Almodóvar, P. (1987). *A lei do desejo*. [Filme-vídeo]. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha. *El Deseo*. 1 DVD (102 min), color, son, 1.66:1.
- Almodóvar, P. (2004). *Fogo nas entranhas*. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, São Paulo: Dantes, Labortexto.
- Almodóvar, P. (2004). *Má educação*. [Filme-vídeo]. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. Espanha. *El Deseo*. 1 DVD (106 min), color, son, 1.85:1.
- Almodóvar, P. (2006). *Patty Diphusa*. Tradução Ana Luiza Beraba. 2ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Almodóvar, P. (2011). *A pele que habito*. [Filme-vídeo]. Direção e roteiro: Pedro Almodóvar. *El Deseo*. 1 Blu-Ray (120 min), color, son, 1.85:1.
- Claudio, I. (2011). Os brasileiros de Almodóvar. *Revista IstoÉ*. Edição 2190.
- Chauí, M. (1990). *Laços do desejo*. In *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras - Rio de Janeiro, Funarte.
- Daney, S. (2010). *A Rampa*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify.
- Duncan, P; Peiró, B. (2011). *The Almodóvar Archives*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Cologne.
- Dunker, C. I. L; Rodrigues, A. L. (2012). *A Criação do Desejo*. São Paulo: nVersos. (Coleção Cinema e Psicanálise vol. 1).
- Freud, S. (1895). Estudos sobre a histeria. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago
- Freud, S. (1905). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud*. v. 8. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de S. Freud/Tradução Jayme Salomão*. Vol. VII, pp. 119-231. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- Freud, S. (1915). *A pulsão e seus destinos - (Obras incompletas de Sigmund Freud)*; tradução Pedro Heliodoro Tavares – Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.
- Freud, S. (1920). *Além do princípio do prazer*. In *Obras Completas Vol. 14 - Tradução e notas Paulo César de Souza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Freud, S. (1924). *O problema econômico do masoquismo*. In *Obras completas, volume 16 - Tradução Paulo César de Souza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Fundação Padre Anchieta. (1995). *Roda Viva: Pedro Almodóvar [DVD]*. São Paulo: Log On.
- Gerbase, C. (2011). Prefácio. In Souza, E; Pereira, R. F. *Cinema – O Divã e a Tela* (p. 7-10). Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios.
- Hidalgo, J. E. (2007). *O Cinema de Pedro Almodóvar Caballero*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo – Escola de comunicações e artes. São Paulo. Recuperado em 15 de abril de 2012 em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22072009-181531/pt-br.php>.
- Jakobson, R. (2007). *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Jakobson, R. (2008). *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. In *Linguística e Comunicação*. 21ª ed. São Paulo: Cultrix. p. 34-62.
- Lacan, J. (1998). *Função e campo da fala e da linguagem*. In *Escritos*; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1992) *O seminário. Livro 8. A transferência, 1960-1961*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Laplanche, J; Pontalis, J. B. (1992). *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes.
- Metz, C. (1980). *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Horizonte.
- Metz, C. (2004). *Algumas questões de semiologia do cinema*. In *A significação do cinema*. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva.
- Mezan, Renato (1990). *O estranho caso de José Matias*. In *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras - Rio de Janeiro, Funarte.
- Moles, A. (2007). *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Nasio, J. D. (2007). *A fantasia: O prazer de ler Lacan*. Tradução André Telles e Vera Ribeiro - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Platão. (2009). *O banquete*. Tradução Alberto Pinheiro. 3ª ed. São Paulo: EdiPro.



Quialheiro, M. M. A. (2011). *A Contemporaneidade da Interpretação Melodramática: Um olhar a luz de Almodóvar*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia - Programa de Pós-Graduação em Artes. Minas Gerais.

Silva, W. H. (1996). No limiar do desejo. In Cañizal, E. P. *Urdidura de Sigilos – Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: AnnaBlume & ECA –USP.

Strauss, F. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Žižek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. [Filme-vídeo]. Direção: Sophie Fiennes. Roteiro e narração: Slavoj Žižek. Inglaterra. Amaeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films. 1 DVD (150 min), color, son, widescreen.

Žižek, S. (2010). *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar

Zimmerman, D. E. (2012). *Etimologia de termos psicanalíticos*. Porto Alegre: Artmed.

## 7. ANEXO

### 7.1 Obra cinematográfica de Almodóvar <sup>10</sup>

#### (1980) **Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão**

**Sinopse:** Pepi é uma garota criativa, amoral e moderna que mora perto da casa de Luci. Luci é casada com um policial. Ela é a típica dona de casa quarentona, generosa e submissa. Mas Luci esconde mais de um segredo por baixo dessa aparência insignificante. Bom canta em um grupo pop. Ela é violenta, depravada e muito jovem. Um incidente inesperado (o policial estupra Pepi em troca de esquecer a maconha que ela cultivava no terraço) muda o destino das três mulheres e do policial.

**Data de lançamento:** 27 de outubro de 1980.

**Produzido por:** Figaro Films

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

#### (1982) **Labirinto de paixões**

**Sinopse:** Neste filme há várias histórias de amor. A maioria tem um final feliz, mas algumas possuem um final infeliz aberto a esperança. O casal principal, pelo qual gira a história e em torno do qual são provocadas paixões de todos os tipos, é formado por Sexilia (uma jovem erotomaniaca que faz parte de um violento grupo musical, e irmã de uma brilhante ginecologista) e Riza Niro (a herdeira de um imperador árabe deposto, mais interessada em cosméticos e homens do que em política internacional). O plano de fundo de tudo isto é Madrid, a cidade mais evoluída do oeste, a mais desconfortável, a mais selvagem, a mais divertida. Aqui tem muita música, violência verbal, perseguições, troca de imagens, obesidade que não se envergonha de si mesma, remédio para pessoa com lábios ressecados e unhas quebradiças, futuros cheios de incerteza, e passados que deixam traços indeléveis. E, acima de tudo, há muito amor e suas consequentes dificuldades.

**Data de lançamento:** 07 de setembro de 1982.

**Produzido por:** Musidora

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

---

<sup>10</sup> Dados retirados do livro *The Almodóvar Archives*, de 2011, editado por Paul Duncan e Bárbara Peiró, pela editora Taschen. Tradução do autor. Os dados referentes ao filme *Os amantes passageiros* foram retirados da contracapa da cópia em Blu-Ray. Estão incluídos aqui somente os longas lançados em circuito comercial.

**(1983) Maus hábitos**

**Sinopse:** Yolanda Bel, uma jovem cantora imprudente, ambígua e viciada em drogas, presencia a morte de seu namorado por overdose. Apavorada, ela decide desaparecer. Ela se refugia no convento das Redentoras Humilhadas, cuja madre superior ela conhece em uma noite quando a madre declara sua admiração ao ver sua performance. Por anos, as Redentoras Humilhadas têm se dedicado a pregar para jovens garotas que se perderam na vida. Recentemente, a comunidade passou por uma crise: elas não conseguiram a remissão de nenhuma garota. Apesar disto, Yolanda é recebida de braços abertos, em especial pela Madre Superior, cuja fascinação pelo mal a leva a ser companheira e cúmplice de todas as pecadoras que passaram pelo convento. Yolanda permite ser internada pela Madre Superior, e uma festa em sua homenagem, com freiras convidadas de outras comunidades, vai terminar em uma verdadeira batalha.

**Data de lançamento:** 03 de outubro de 1983.

**Produzido por:** Tesauro, El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1984) O que fiz eu para merecer isto?**

**Sinopse:** Gloria trabalha como faxineira e mora com o marido, com a sogra, dois filhos que são traficantes e um lagarto. Anos atrás seu marido trabalhou como chofer para uma alemã com quem ele continua apaixonado. Sabendo que ele pode falsificar a escrita de qualquer um perfeitamente, ela o sugere que falsifique as memórias de Hitler. Depois de uma discussão sobre isto, o marido dá um tapa na cara de Glória, que se defende com a primeira coisa que lhe vem à mão, um presunto. Ela o acerta tão forte que o mata. A polícia nunca descobrirá. Seus filhos e a sogra a abandonam para viver suas vidas. Gloria não era acostumada a ser livre e a janela de seu apartamento no quinto andar lhe atrai. Mas ela é uma mulher forte e vai superar a tentação do abismo.

**Data de lançamento:** 25 de outubro de 1984.

**Produzido por:** Tesauro, Kaktus Producciones Cinematográficas, El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1986) Matador**

**Sinopse:** Matador é alguém que mata, e esta circunstância inclui os dois protagonistas, Diego Montes e Maria Cardenal. Ele é um toureiro que foi aposentado precocemente devido ao ataque de um touro e que abriu uma escola de tourada. Mas ele precisa continuar matando porque “parar de matar é parar de viver”. Ela é uma advogada que imita o jeito dele de tourear e matar, no momento em que se entrega fisicamente para seus parceiros sexuais. Mas ambos agem separadamente, eles nunca foram cúmplices. E, mesmo que o prazer solitário não possa ser desprezado, há momentos, tal como no amor, onde reciprocidade é essencial.

**Data de lançamento:** 07 de março de 1986.

**Produzido por:** Iberoamericana

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1987) A lei do desejo**

**Sinopse:** Pablo escreve e dirige filmes. Ele está apaixonado por Juan, que sai de férias para sua casa em outra cidade. Tina é irmã de Pablo. Tina cuida da filha de uma modelo, que foi abandonada por ela, e trata a menina como se realmente fosse sua mãe. Pablo encontra Antonio, possessivo e contraditório. Em questão de horas ele vai ter sua primeira experiência homossexual e se tornar um amante possessivo e ameaçador. Com ciúmes de Juan, Antonio viaja até sua cidade e mata-o. Depois de ser perguntado pelo policial pelo incidente, Pablo sofre um acidente de carro e perde a memória. Enquanto se recupera no hospital, Antonio seduz Tina para ficar mais próximo de Pablo. Quando Pablo descobre, ele foge do hospital para avisar Tina. O encontro destas três personagens vai terminar de maneira comovente e terrível.

**Data de lançamento:** 07 de fevereiro de 1986.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1988) Mulheres à beira de um ataque de nervos**

**Sinopse:** Depois de um longo relacionamento, Iván termina com Pepa. Ele a deixa uma mensagem na secretária eletrônica, pedindo que ela coloque suas coisas em uma mala. Pepa não sabe o que fazer porque Iván não aparece no apartamento, nem entra em contato por telefone, e ela tem que contar para ele uma coisa de grande importância que ela havia descoberto. Enquanto ela o espera, o apartamento dela vai se enchendo de pessoas pelas quais ela descobre muitas coisas sobre solidão e loucura, além de alguns segredos de Iván.

Quando, finalmente, Pepa e Iván ficam cara à cara, ele se diz disposto a reconsiderar a situação, mas Pepa o rejeita. Ela não precisa dele mais. Ao longo das últimas horas, tudo que ela pretendia dizer a ele se resumiu em uma palavra: adeus.

**Data de lançamento:** 23 de março de 1988.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(1990) Ata-me!**

**Sinopse:** Ricki é um órfão que sempre viveu em institutos sociais. Marina trabalha como atriz em filmes pornô e terror. Ricki descobre o endereço dela, e a sequestra em sua própria casa. Ele explica seriamente a ela que ele a sequestrou pois queria dar a chance para ela o conhecer, porque ele tem certeza de que ele seria um bom marido e um ótimo pai para seus filhos. Ao contrário de Ricki, Marina não está sozinha no mundo. Sua irmã Lola procura por ela durante os três dias do sequestro. No final Lola a encontra, mas já é tarde demais. Ricki não só tirou o corpo de Marina de circulação, mas também roubou seu coração.

**Data de lançamento:** 22 de janeiro de 1990.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(1991) De salto alto**

**Sinopse:** Becky del Páramo é uma famosa cantora dos anos 60. Ela abandona sua filha, Rebeca, para se dedicar inteiramente a sua carreira fora da Espanha. Anos depois Becky retorna a Madrid. Rebeca ama e odeia sua mãe. Ela tentou imitá-la em tudo, inclusive se casou com um ex-amante de sua mãe, Manuel. Certa noite ele é assassinado e Rebeca, que é uma apresentadora, confessa para as câmeras que ela cometeu o crime. Juiz Dominguez é o encarregado pelo caso. A investigação é centrada nas duas mulheres. Após muitas dificuldades, mãe e filha resolvem tentar acertar as coisas entre elas... Entretanto a morte de Manuel continua sendo um mistério, e este mistério irá uni-las para sempre.

**Data de lançamento:** 23 de outubro de 1991.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1993) Kika**

**Sinopse:** Kika é maquiadora. Certo dia ela é encarregada de uma tarefa muito especial: ela tem que maquiar um cadáver. É Ramón, que não está realmente morto. Ele está apenas dormindo e a maquiagem o acorda. Ele se apaixona por Kika e resolve dar uma segunda chance à vida. Ramón não pode perdoar seu padrasto, Nicholas, quem ele culpa pelo suicídio de sua mãe. Nicholas volta de uma longa viagem e se acomoda no apartamento no andar de cima de onde Ramón e Kika moravam. Paul Bazzo, um maníaco, também chega sem avisar. Ele acabou de fugir da prisão, e está procurando abrigo. Com Paul, um reality show vai se tornar parte da vida de Ramón e Kika.

**Data de lançamento:** 25 de outubro de 1993.

**Produzido por:** El Deseo, TF1

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1995) A flor do meu segredo**

**Sinopse:** Betty está no comando de um seminário sobre doação de órgãos. Ela recebe a visita inesperada de sua amiga Leo, que precisa de ajuda para tirar suas botas apertadas. Ela não é louca, somente solitária. Pacco, seu marido, lhe deu as botas e também teve que ajudá-la a calçá-la pela primeira vez. Mas agora ele trabalha em Brussels, como parte da força de paz da Bósnia. O amor dela está morto, mas ninguém explica a evidência para Leo. Nem Paco, que é um estrategista militar, tampouco Betty, que é uma especialista em dar más notícias e é também amante secreta de Paco. Paco liga para avisar que teve um dia de licença. Na expectativa de vê-lo novamente, os problemas de Leo desaparecem. Mas ela estava errada. É deste momento em diante que seu verdadeiro calvário começa.

**Data de lançamento:** 20 de setembro de 1995.

**Produzido por:** El Deseo, TF1

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(1997) Carne trêmula**

**Sinopse:** Certa noite, Víctor, um adolescente marginal, e dois policiais, David e Sancho, se encontram no corredor da casa do cônsul Italiano em Madrid. Elena, filha do cônsul, está ansiosamente esperando o traficante. Em outra vizinhança, a esposa de Sancho ignora, mas não está alheia ao drama que está se desenrolando no corredor da casa do diplomata. Uma discussão violenta surge entre os três homens. Um disparo de arma. A bala acerta a espinha de David. Dois anos depois, nos jogos paraolímpicos de Barcelona, David numa cadeira de

rodas, arremessa e marca um ponto para o time de baquete espanhol. Dentre os espectadores está Elena, que agora é sua esposa. Victor assiste ao jogo da cadeia, onde ele passará mais quatro anos.

**Data de lançamento:** 09 de outubro de 1997.

**Produzido por:** El Deseo, France 3 Cinéma

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(1999) Tudo sobre minha mãe**

**Sinopse:** Um carro atropela Esteban, filho de Manuela. Enquanto ela espera no hospital, ela lê as últimas notas deixadas por ele no caderno que ele costumava levar: “esta manhã eu olhei para o quarto da minha mãe até que achei uma pilha de fotografias. Todas elas estavam cortadas ao meio. Meu pai, eu supus. Eu tenho a impressão de que minha vida falta uma metade, como tais fotografias. Eu quero encontra-lo. Eu não me importo quem ele seja ou como ele tratava minha mãe. Ninguém pode tirar este direito de mim”. Em memória de seu filho, Manuela vai a Barcelona na procura de Lola, o pai de seu filho. Ela quer dizer a ela àquelas últimas palavras que Esteban escreveu diretamente para ela, mesmo que eles não tenham se conhecido. A procura por um homem com aquele nome não seria fácil. E, na verdade, não é.

**Data de lançamento:** 16 de abril de 1999.

**Produzido por:** El Deseo, Renn Producciones, and France 2 Cinéma

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(2002) Fale com ela**

**Sinopse:** Benigno e Marco estão sentados junto por acaso no espetáculo *Café Müller*, de Pina Bausch. A apresentação é tão emocionante que Marco começa a chorar. Benigno queria dizê-lo que também estava emocionado, mas Marco não dá atenção a ele. Meses depois, eles se encontram numa clínica onde Benigno é enfermeiro. Lydia, namorada de Marco e toureira de profissão, foi atacada por um touro e está em coma. Acontece que Benigno também cuida de outra mulher em coma, Alicia. É o começo de uma intensa amizade. Durante o período de suspensão dentro da clínica, a vida das quatro personagens vai seguir em todas as direções – passado, presente, futuro – jogando eles contra um inesperado destino.

**Data de lançamento:** 15 de março de 2002.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(2004) Má educação**

**Sinopse:** Duas crianças, Ignacio e Enrique, descobrem o amor, o cinema e o medo numa escola católica no início dos anos 60. Padre Manolo, o diretor da escola e professor de literatura, é testemunha e parte destas descobertas. As três personagens se encontram novamente no final dos anos 70, início dos anos 80. Este encontro vai marcar a vida e a morte de alguns deles.

**Data de lançamento:** 19 de março de 2004.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(2006) Volver**

**Sinopse:** Raimunda é uma jovem mãe trabalhadora com um marido desempregado e uma filha adolescente. Sua irmã Sole, tímida e medrosa, ganha a vida com um salão de beleza ilegal. A tia delas, Paula, morre, mas Raimunda não pode ir ao funeral pois, momentos antes de saber da notícia, ela encontrou seu marido morto na cozinha. Sua filha o matou quando ele tentou abusar dela. Quando Sole volta do funeral, uma voz a chama do porta malas de seu carro. Ela então encontra o fantasma de sua mãe, que morreu num incêndio anos atrás. A partir daí, Sole mora com sua mãe, que a ajuda no salão de beleza. O insustentável se torna rotina para ambas irmãs. Elas seguem com audácia contanto mentiras sem fim. Neste filme todas as personagens estão lutando para sobreviver, até mesmo o fantasma.

**Data de lançamento:** 16 de março de 2006.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

**(2009) Abraços partidos**

**Sinopse:** Quatorze anos atrás, Mateo Blanco se envolveu em um brutal acidente de carro no qual perdeu sua visão e o amor de sua vida, Lena. Nos dias presentes, ele escreve sob o pseudônimo Harry Caine, e é auxiliado pela sua amiga fiel Judit e seu filho Diego. Ele também utiliza o pseudônimo na sua vida real: isso significa que, por quatorze anos, Mateo Blanco tem sido tratado como Harry Caine e tem assinado seu trabalho com seu pseudônimo. Certa noite Diego sofre um acidente enquanto sua mãe está fora de Madrid, e Harry cuida dele. Diego pergunta-o sobre o passado, o período o qual ele ainda era Mateo. Mateo/Harry não se nega, e conta a ele o que aconteceu. É a primeira vez que ele fala sobre isto. É a história de Mateo, Lena, Judit, e Ernesto Martel, uma história de amor selvagem dominado



pela fatalidade, ciúmes, complexo de culpa, traição e abuso de poder, cuja imagem mais expressiva é a foto de dois amantes abraçados, rasgada em mil pedaços.

**Data de lançamento:** 18 de março de 2009.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(2011) A pele que habito**

**Sinopse:** Desde que sua esposa foi carbonizada num acidente de carro, Dr. Robert Ledgard, um eminente cirurgião plástico, tem se interessado em criar uma nova pele com a qual poderia ter salvado a vida da esposa. Vinte anos depois, ele consegue cultivar uma pele real que é um verdadeiro escudo contra todas as agressões. Mesmo com os anos de estudo e experimentação, Robert ainda precisava de uma cobaia, um cúmplice, e nenhum escrúpulo. Escrúpulos nunca foi problema. Marilia, a mulher que cuidou dele desde o dia que nasceu, é a mais fiel cúmplice. E quanto a cobaia humana...

**Data de lançamento:** 19 de maio de 2011.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

### **(2013) Os amantes passageiros**

**Sinopse:** Dentro de um avião fora de controle, um grupo de personagens excêntricos acredita estar vivendo suas últimas horas de vida. Em meio ao desespero geral, eles começam a fazer confissões inesperadas sobre seus pecados e suas últimas vontades. A ausência de defesa diante da tragédia iminente provoca entre os passageiros e a tripulação uma catarse generalizada.

**Data de lançamento:** 08 de março de 2013.

**Produzido por:** El Deseo

**Roteiro e direção:** Pedro Almodóvar

## 7.2 Filmes citados

### **(1962) Freud – Além da alma**

**Sinopse:** O roteiro cobre o período da vida de Freud desde sua graduação em Medicina na Universidade de Viena até o desenvolvimento de suas primeiras teorias psicanalíticas, relacionando suas descobertas sobre o funcionamento do inconsciente humano às suas experiências pessoais. Ao tratar uma jovem histérica e sexualmente reprimida, Freud formula o conceito do Complexo de Édipo.

**Data de lançamento:** 12 de dezembro de 1962.

**Produzido por:** Bavaria Film, Universal International Pictures.

**Direção:** John Huston

**Roteiro:** Charles Kaufman, Wolfgang Reinhardt

### **(1926) Segredos de uma alma**

**Sinopse:** O professor Mathias é atormentado por um irracional medo de facas e uma irresistível compulsão em matar sua mulher. Com medo de ficar louco e tendo horríveis pesadelos, ele procura um psicanalista que se oferece para tratar do problema.

**Data de lançamento:** 24 de março de 1926

**Produzido por:** Neumann-Filmproduktion

**Direção:** Georg Wilhelm Pabst

**Roteiro:** Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross, Hanns Sachs

### **(2009) Divã**

**Sinopse:** Mercedes, uma mulher de 40 anos, casada e mãe de dois filhos, subitamente decide procurar um psicanalista. E assim, o que era apenas uma curiosidade, dá lugar a uma experiência intensa, que provoca uma série de mudanças em seu cotidiano e faz revelar as várias Mercedes que habitam o mesmo ser: a apaixonada, a ciumenta, a dramática, a insegura, a sensual e a sexual. Baseado no romance Divã, de Martha Medeiros.

**Data de lançamento:** 17 de abril de 2009.

**Produzido por:** Globo Filmes, Lereby Productions, Riofilme, Total Entertainment

**Direção:** José Alvarenga Jr.

**Roteiro:** Marcelo Saback

**(2012) Augustine**

**Sinopse:** Inverno de 1885, Paris. O professor Jean-Martin Charcot, do Hospital Pitié-Salpêtrière, está estudando uma doença misteriosa, a histeria, que atinge apenas as mulheres. Devido à pouca informação sobre a doença e suas características peculiares, os ataques de histeria por vezes são confundidos com possessões demoníacas, o que faz com que Charcot tenha que provar a seriedade de sua pesquisa. Um dia, chega ao hospital a jovem Augustine, de apenas 19 anos, que teve um ataque durante o trabalho. Logo ela se torna objeto de estudo de Charcot, que passa a dedicar um bom tempo à garota. Augustine acredita que Charcot possa curá-la e, aos poucos, desenvolve uma relação especial com o médico.

**Data de lançamento:** 19 de maio de 2012.

**Produzido por:** Dharamsala, France 3 Cinéma, ARP Sélection

**Direção e roteiro:** Alice Winocour

**(2011) Um método perigoso**

**Sinopse:** O jovem psicanalista Carl Jung começa um tratamento inovador na histérica Sabina Spielrein, sob influência de seu mestre e futuro colega, Sigmund Freud. Disposto a penetrar mais a fundo nos mistérios da mente humana, Jung verá algumas de suas ideias se chocarem com as teorias de Freud ao mesmo tempo em que se entrega a um romance alucinante e perigoso com a bela Sabina.

**Data de lançamento:** 02 de setembro de 2011.

**Produzido por:** Recorded Picture Company, Lago Film, Prospero Pictures

**Direção:** David Cronenberg

**Roteiro:** Christopher Hampton, John Kerr

**(1929) Um cão andaluz**

**Sinopse:** À luz da psicanálise, Buñuel e Dalí exploram o inconsciente humano, numa sequência de cenas oníricas, incluindo o célebre momento em que um homem corta, com uma navalha, o olho de uma mulher.

**Data de lançamento:** 06 de junho de 1929.

**Direção:** Luis Buñuel

**Roteiro:** Salvador Dalí, Luis Buñuel

**(2011) A invenção de Hugo Cabret**

**Sinopse:** Quando descobre um segredo deixado por seu pai, o esperto e criativo Hugo revela um mistério e inicia uma missão que vai transformar todos os que estão ao seu redor, até chegar a um lugar adorável que vai se tornar seu lar.

**Data de lançamento:** 10 de outubro de 2011.

**Produzido por:** GK Films, Infinitum Nihil

**Direção:** Martin Scorsese

**Roteiro:** John Logan

**(1902) Viagem à lua**

**Sinopse:** Um grupo de astronautas seguem em expedição à lua, lançados em uma cápsula em um canhão gigante. Lá são capturados por homens-lua, escapam e voltam para a terra.

**Data de lançamento:** 01 de setembro de 1902.

**Produzido por:** Star-Film

**Direção:** George Méliès

**(2011) O artista**

**Sinopse:** Na Hollywood dos anos 20, George Valentin é uma das maiores estrelas do cinema mudo, participando de dezenas de aventuras ao lado de seu cão da raça Jack Russel Terrier. Inveja de muitos homens, ele lentamente começa a se defrontar com o ostracismo após a invenção e chegada do cinema falado, que tem um desastroso efeito na vida do astro. Enquanto sua amiga Peppy Miller ganha notoriedade com essas mudanças, Valentin é cada vez mais relegado ao esquecimento.

**Data de lançamento:** 15 de maio de 2011.

**Produzido por:** Studio 37, La Classe Américaine, JD Prod, France 3 Cinéma, Jouror Productions

**Direção e roteiro:** Michel Hazanavicius

**(1951) Surcos**

**Sinopse:** Ao fim da Guerra Civil Espanhola, uma família de camponeses se muda para cidade em busca de melhores oportunidades, porém, são logo surpreendidos pelo caos urbano fruto de uma reestruturação pós-guerra.

**Data de lançamento:** 26 de outubro de 1951.

**Produzido por:** Atenea Films

**Direção:** José Antonio Nieves Conde

**Roteiro:** José Antonio Nieves Conde, Gonzalo Torrente Ballester, Eugenio Montes