

O CINEMA DE SI

Fabiana Crispino, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio.

Email: fabi_crispino@yahoo.com

Resumo

O objetivo desta reflexão é cruzar pontos pertinentes ao cinema de autor e aos ego-escritos e apresentá-los como chaves para a leitura de um recorte de certos traços da ficção cinematográfica de Pedro Almodóvar – especialmente a representação de Madri. O cinema de Almodóvar é visto aqui como uma expressão capaz de produzir narrativas que conjugam diversas influências e vozes, e que colocam em diálogo vários aspectos da cultura contemporânea.

Abstract

This discussion intends to take certain aspects of the authorship in the cinema as a way to analyze the films of Pedro Almodóvar and his representations of Madrid. The goal is to consider the cinema as a key form of narrative expression in dealing with the contemporary culture.

1. Cultura, cinema, ego-escritos e autoria

Especialmente a partir da modernidade, o conhecimento passou a ser considerado como uma representação do mundo vivido, e seu registro obtido do resultado de observações sistemáticas, objetivas e rigorosas, com o menor grau possível de influência dos valores dos sujeitos envolvidos no processo. Para Ricardo Ferreira (2002), a ciência moderna desenvolve a crença de um controle mais efetivo natureza através de representações do real, estruturadas pelo uso de idéias claras e simples, preferencialmente associadas a formulações matemáticas: “tal perspectiva, aqui denominada de concepção epistemológica objetivista, buscava verdades contidas nos fatos, consideradas universais e a-históricas”ⁱ.

A concepção epistemológica objetivista é questionada na medida em que a modernidade entra em crise. À luz de algumas das correntes teóricas acerca do tema, Ferreira ressalta que a crise tem seu processo ancorado no próprio pensamento moderno e seus paradoxos. Desta forma, na discussão contemporânea dos rumos do estudo etnográfico, por exemplo, um dos argumentos recorrentes é a noção de que as áreas de produção de conhecimento não são mais esferas estanques de pensamento e de prática crítica. Ao contrário, os diversos campos de reflexão do mundo e do homem atuam cada vez mais como grandes zonas de intersecção, operando constantemente trocas mútuas e contribuindo para a pluralidade de produção de sentido:

Para Santos (1996), o questionamento da ciência moderna é fruto, tanto de fatores teóricos, quanto sociais. O próprio avanço científico propiciou a identificação das insuficiências estruturais do paradigma dominante. O aprofundamento do próprio conhecimento permitiu a explicitação da fragilidade dos fundamentos sobre os quais a ciência moderna vinha se apoiando. Tal mudança de concepção, conforme Santos (1989), vem se esboçando já desde o final do século XIX, através do questionamento do modelo de ciência, tanto em relação aos seus pressupostos epistemológicos, quanto ao seu

Revista Escrita

Rua Marquês de São Vicente, 225 Gávea/RJ CEP 22453-900 Brasil

Ano 2009. Número 10. ISSN 1679-6888.

escrita@puc-rio.br

método. Parece ter o projeto da ciência moderna atingido os seus limites e, como apontam Prigogine e Stengers (1984), pode-se concluir teoricamente pela impossibilidade de se reduzir a natureza a uma linguagem única, matematizável e decifrável pela experimentação. Passou-se a questionar o pressuposto de um universo constituído fundamentalmente de regularidades, com a possibilidade de ser descrito através de leis transcendentais ao mundo histórico.ⁱⁱ

Além disto, o pesquisador deixa de ser considerado autoridade máxima e inquestionável das investigações propostas, ainda mais quando tratamos de modelos de interação diádica na produção de conhecimento. O saber se constrói não só pelos resultados de pesquisas unilaterais, mas também, e principalmente, pela reflexão de nosso próprio lugar e operações de fala e de pensar, pela aproximação entre o sujeito e o objeto e pela realização das contingências e dos acasos fundamentais ao processo.

Partindo do panorama apresentado, das contribuições de Berger e Luckman (2008), Bauman (2001) e da análise do conceito de ego-escrito, em sua visada antropológica e literária, propõe-se o aprofundamento de alguns aspectos da obra cinematográfica do diretor espanhol Pedro Almodóvar, especialmente no que diz respeito ao estabelecimento das marcas de sua autoria na construção dos filmes, vistos tanto como produtos de cultura, quanto como polarizadores de subjetividades.

O objetivo desta reflexão passa a ser então o cruzamento de pontos das teorias das do cinema de autor e dos ego-escritosⁱⁱⁱ, como chaves de leitura para um recorte de traços da ficção cinematográfica de Almodóvar, vista aqui como expressão capaz de produzir narrativas dialógicas que conjugam diversas influências e colocam em diálogo vários elementos da cultura contemporânea: “Almodóvar não é mais um filme: são todos os filmes de Almodóvar. É uma obra. Assistir este ou aquele, não importa qual, não há mais como desligar um de seus filmes do conjunto” (BATISTA, 2006, p.5).

Graeme Turner, no livro *O cinema como prática social*, analisa o fazer fílmico como signo cultural que nunca é fixo, e que por isto está sempre em processo de construção e transformação, baseado principalmente em elementos constituintes variáveis como o contexto social, a produção técnica e mercadológica e a recepção do público. O autor desenvolve a discussão dos gêneros cinematográficos^{iv} a partir da apresentação do debate do cinema de autor e sua influência nos estudos da área:

O cinema de autor (...) ajudou a introduzir uma tradição de ensino do cinema em que o diretor era a figura mais importante. O modelo era essencialmente baseado em estudos literários – e não é difícil perceber a razão. (...) Só uma leitura mais aprofundada pode revelar as complexidades do debate sobre o cinema de autor; aqui basta realçar vários aspectos importantes de sua influência nos estudos sobre cinema. Primeiramente, em uma de suas manifestações, a teoria do *cinema de autor* prosseguiu do interesse da *mise-en-scène* para se concentrar no estilo visual – no modo como os filmes eram compostos e construídos para o espectador. Muitos críticos alinhados ao cinema de autor descobrem uma “assinatura” estilística nos visuais que atribuem a um autor/“autor”, o que se tornou um hábito na prática da crítica (TURNER, 1997, p.45).

Na perspectiva aqui selecionada, ou seja, a do cinema de autor, existe a necessidade de reconhecimento – estético e de conteúdo narrativo – de uma visão ou estilo pessoal nos filmes realizados por um diretor, uma tradução de suas obsessões e certas características de sua personalidade, na medida em que se acredita que as

produções desta categoria, mesmo sendo resultados das divisões de tarefas de um trabalho em equipe, levam em todas as suas etapas de feitura as marcas de um artista que se coloca de maneira autoral nas obras. John Caughie (1981, p.9) acrescenta: "in the presence of a director who is genuinely an artist (an *auteur*), a film is more than likely to be the expression of his individual personality; and that this personality can be traced in a thematic and/or stylistic consistency over all (or almost all) the director's films".

Esta argumentação implica duas conseqüências: a primeira, a incorporação do cinema dito popular numa tradição crítica, tendo em vista que as marcas da autoria podem ser encontradas em filmes de diversos tipos. A segunda conseqüência é a idéia de que na valorização da assinatura personalizada pode-se também trabalhar de forma autoral os gêneros e tratá-los como convenções a serem desafiadas, como estruturas dinâmicas ao invés de modelos fechados. Desta forma, o fazer fílmico é encarado como um conjunto de linguagens que não pode ser dissociado da cultura na qual é produzido e das estratégias com as quais opera.

Isto pode ser diretamente relacionado à atual pesquisa em cultura, aos "processos de inclusão" ^v buscados por algumas vertentes da antropologia contemporânea. Ao perceber que, durante a investigação e a interação com seu objeto o pesquisador faz uso de seu próprio repertório cultural, político, emocional e científico, é impossível um total afastamento e isenção, seja deste repertório, seja das marcas pessoais – as escolhas metodológicas e as ferramentas conceituais e estilísticas – na construção dos saberes. O movimento de auto-reflexão se faz necessário uma vez que não há conhecimento independente dos pressupostos de quem o produz.

Há ainda a busca pela reciprocidade com os interlocutores analisados, o falar *com* os outros, que aparecem aqui também ocupando um lugar privilegiado de circulação de subjetividade e de expressão autoral, cabendo ao pesquisador "(...) sobretudo estabelecer com eles uma *interlocução*, numa predisposição comunicativa que reconheça a autoridade de cada sujeito sobre seu próprio discurso e seu próprio saber" (VERSIANI, 2003, p.08).

Neste sentido, propomos observar do mesmo modo a perspectiva autoral do cinema através de seu componente cultural e evidenciar na filmografia almodovariana constantes recorrentes através do viés dos ego-escritos. Compartilhamos com David Gerstner e Jane Staiger (2002, p.xi) o reconhecimento da relevância desses cruzamentos no contexto comunicativo contemporâneo e ampliamos neste estudo a noção de texto para toda a produção cultural.

2. Marcas de autoria: Madri no cinema de Pedro Almodóvar

Almodóvar é um *superstar* do cinema de autor. Um "universo" facilmente identificável, cacoetes estilísticos e narrativos que atingem em cheio os circuitos de festivais e os circuitos de arte através do mundo.

Ruy Gardnier

Para os fins da presente reflexão, foi estabelecido como recorte um dos “cacoetes estilísticos e narrativos” descritos por Ruy Gardnier, ou seja, um dos recursos estilístico-narrativos recorrentes nos filmes do diretor espanhol, como seleção para o aprofundamento das marcas de autoria: a predileção pela cidade de Madri. Certamente há muitas outras características que poderiam ser exploradas, mas o intuito no momento é encontrar pontos de contato entre os ego-escritos, o cinema de autor e a produção cinematográfica em sua dimensão cultural, e isto se inicia com as próprias escolhas realizadas para conduzir esta investigação.

Samuel Paiva comenta as diversas voltas a Madri – a cidade que para ele funciona, na filmografia almodovariana, como cenário, referência temática e grande mediadora dos dramas narrados – promovidas pelo cineasta espanhol como figuras em repetição que determinam as marcas de sua autoria. O movimento de compulsivo retorno, sempre realizado em diferença, representa uma das forças motrizes do cinema do diretor, e os exemplos de alguns dos longas-metragens confirmam o argumento:

Na obra de muitos autores, alguns temas e figuras se repetem. Considerando as repetições, recorrências e mesmo redundâncias de alguns traços ao longo de um discurso como responsáveis pela coerência semântica do texto em questão, percebem-se nos filmes de Almodóvar não uma, mas várias unidades reiterativas. A cidade de Madri, por exemplo, como interpreta o autor (Almodóvar, 1992, p.116) em *Pepi, Lucy, Bom y Otras Chicas del Montón* combinava “o rústico com o metropolitano”; em *Laberintos de Pasiones* é uma cidade cosmopolita, “o centro nevrálgico do mundo”; em *Entre Tinieblas*, “putaria e recolhimento”; “a noite estival cheia de suor, terraços e mictórios” em *La Ley del Deseo*; uma Madri “recém-maquizada” em *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios*; uma “Madri destruída em contínua reconstrução” em *¡Ata-me!* (PAIVA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.279).

Desta forma, é possível perceber, pela importância a ele conferida, que o corpo da cidade, resgatado como localidade, contexto e problemática diversas vezes na filmografia almodovariana, se mistura aos daqueles que nela transitam, alternando a composição do todo urbano à das suas existências individuais. O tecido da cidade^{vi} é a malha na qual a ação pode acontecer, é o que permite que os fios particulares sejam conjugados e estejam relacionados no texto cinematográfico.

Madri é uma representação recorrente na obra do cineasta, retomada insistentemente na grande maioria de seus filmes. A cidade, “além de signo é a sombra mesma que esse signo carrega. De tanto repeti-la, o cineasta acaba por fazer um simulacro. De fato, o retorno de Madri se revela cada vez diferente” (LYRA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.99). A transformação dos personagens implica a transformação da cidade, apresentada enquanto composição textual vinculada às figuras que contribuem para a sua escritura.

Um novo filme de Almodóvar pode ser uma nova volta a Madri, e com ela, o questionamento pessoal e ficcional dos desdobramentos e das novidades trazidos à tona com este retorno. A cidade é uma entidade viva que está sempre mudando, como os personagens que nela vivem e o autor que a ela recorre, “mas, essa identidade que diferentemente a cada vez renasce, só pode remeter a uma falácia, pois a repetição tematiza a cidade como uma ferida aberta em uma curiosidade nunca satisfeita”

(CAÑIZAL, 1996, p.103). Eduardo Cañizal nos explica que esse retorno constante tenta remeter também a uma cena originária que parece permanecer oculta na memória obsessiva dos filmes de Almodóvar, como se ele tentasse, compulsivamente, decifrá-la.

Isto significa que a Madri sempre se volta, mas nunca da mesma maneira. As questões do passado, da origem, podem e serão resgatadas, e continuam permeando o desenvolvimento presente e futuro dos personagens, porém sempre se apresentando de forma diferente. A cidade como “ferida aberta em uma curiosidade nunca satisfeita” remete aqui à diversidade na experimentação temporal: não há mais um tempo originário, mítico, para o qual se pode voltar, do mesmo modo que não existe também uma maneira de escapar da produção de sentidos que surge na zona de contato entre as várias esferas de tempo e suas conseqüências – a figura do presente.

Isso pode ser relacionado também às questões que permeiam o trabalho de Pedro Almodóvar desde o início, traduzidas já em sua emblemática ligação com o movimento da *Movida Madrileña*: “um ‘bando de marginalizados’ que invadiu o mais simbólico dos centros espanhóis, Madri, para daí irradiar e fazer ecoar uma outra forma de fazer arte, uma outra moral, um outro modo de vida, desejos outros e manifestações da sexualidade que não as tidas como ‘normais’” (SILVA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.57). A *Movida* foi um movimento de expressão cultural urbano, com auge nos anos de 1977 a 1983, que agregava artistas de diversas áreas através de uma perspectiva libertária inspirada nos movimentos de contracultura e *pop*, em uma resposta à repressão vivida pela sociedade espanhola nos anos do governo de Franco. Há aí uma tentativa de renovação artística e de busca da liberdade de expressão que tinham sido limitadas durante meio século de governo militar.

Divididos entre as lembranças do período imposto e a perspectiva de um novo horizonte mais democrático, os artistas se viam envolvidos em uma esfera de contradição e mudanças, e as inúmeras possibilidades contempladas na arte revelam também a iniciativa auto-reflexiva do próprio diretor enquanto espanhol e produtor de cultura. Para Clarice Cunha, “Almodóvar emoldura um povo tentando resgatar a consciência de si. Tentando resgatar as questões culturais, políticas, sociais. A transição de uma Espanha franquista para uma Espanha que valoriza a diversidade – a identidade do homem pós-moderno”^{vii}.

Com a oportunidade de uma expressão mais livre, o cinema se torna palco da revelação de outros pontos de vista e tratamentos diversificados dos temas, “a necessidade de realizarmos outras perguntas diante de outros desejos” (SILVA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.71), ou seja, a iniciativa aberta de produzir múltiplas visões que não limitem o discurso. Não é à toa que Madri é a cidade escolhida, tanto na *Movida* quanto na maior parte da filmografia almodovariana: o grande centro urbano se torna parte integrante do processo de construção de sentidos e detém uma série de significados cambiantes em si, sem os quais nada é possível no universo narrativo. A renovação e a abertura cultural partem do coração do país e é na capital que o resgate da liberdade – e para Almodóvar, o resgate de si mesmo e da ficção – pode ser levado adiante.

Madri é o local para onde se foge e onde se pode começar de novo em *Volver* (2006), mesmo que as questões do passado nunca sejam realmente apagadas ou

esquecidas (e precisem ser encaradas novamente). É graças à vida em Madri que as atmosferas da violência, do crime e da invenção de si podem entrar em contato, como vemos em *Má educação* (2004). E é em Madri que as identidades e os desejos podem ser multiplicados e explorados, e novas esperanças construídas: “Uno es más auténtico cuanto más se parezca con lo que se sueña de si mismo”, nos revela a personagem Agrado, de *Tudo sobre minha mãe* (1999).

3. O cinema de autor como ego-escrito

Tratamos do cinema de autor com a proposição de que traços autorais e pessoais são revelados ao analisarmos o cinema tanto como uma expressão cultural quanto como uma forma de possível cruzamento entre perspectivas teóricas de campos distintos de conhecimento. O conceito de autoria (no caso específico deste estudo, a autoria cinematográfica) é complexo e deve ser discutido em várias esferas: “every scholar (even those who subscribe to the “death of authorship”) speaks of going to a Robert Altman film. Coming to terms with our own ambivalence about the name of the author and the author-function is worthwhile” (GERSTNER & STAIGER, 2002, p.xi). A orientação de aprofundamento aqui apresentada, mesmo que simplificada, procurou ressaltar no cruzamento de várias tendências alguns traços da ambivalência descrita por Gerstner e Staiger.

Daí a escolha pelo cinema: o fazer cinematográfico já nasce como uma arte ricamente impura, entrecortada pelas influências das diversas áreas que o estimularam, fotografia, literatura, entre tantas outras. Se incluirmos seu componente cultural, temos mais uma fonte para um terreno fértil para a dialogia e para a intersecção de contextos e subjetividades.

É esta dialogia - diversas vozes sociais atuando reciprocamente - o objetivo almejado, em outro sentido, nas iniciativas da antropologia contemporânea, e que parece paradoxalmente surgir quando consideramos o cinema como uma possibilidade de ego-escrito: “dialógico, polifônico e intertextual, o cinema de Almodóvar nos lança num labirinto onde o sentido só pode saltar do entrechoque de suas múltiplas perspectivas; onde a ação unificadora e ‘coerentizante’ de um cinema chamado ‘clássico’ é substituída pela exacerbação da diferença e da ambigüidade” (SILVA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.62-63).

De acordo com Bakhtin (1988, p.73), a construção de discurso, inclusive o discurso cinematográfico, é social e dialógica, o resultado de um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. Wilson Silva compara as várias vozes que compõem o discurso cinematográfico de Almodóvar aos conceitos bakhtinianos de polifonia e dialogismo:

Enfim, a lista de “vozes”, imagens e textos que confluem na obra de Almodóvar é enorme. Nela, como diria Bakhtin, sempre é possível se sentir “*os ecos e as reverberações de outros enunciados*”. Enunciados que ora se refutam uns aos outros; em outros momentos se confirmam e, por vezes, se complementam. Mas nunca se

apagam. Pelo contrário. Sempre deixam suas marcas indiciais" (Silva *apud* Cañizal, 1996, p.61).

A diferença e a ambigüidade pontuam o simbólico retorno ficcional de Pedro Almodóvar a Madri. Na nossa observação, a cidade é uma das marcas que refletem esta vertente simultânea de ego-escrito e dialogia no cinema. Bernardette Lyra expõe algumas das vozes retratadas na figura de Madri dos filmes do diretor – a cultura espanhola, a própria trajetória do cineasta e a sua relação com os espectadores:

Entronizada, escolhida, transformada em arquétipo na cinematografia de Pedro Almodóvar, Madri se transmuta em um local fictício específico, uma "*área transicional*" (WINNICOTT, 1971:73). Região de uma potencialidade onde, tranqüilamente, convivem em vai-e-vem permanente a realidade das imagens da cidade e a atualização de fantasmas que ele configura nos filmes, no realizador e nos espectadores. (...) A cidade fica privilegiada não só como sede canônica das histórias, as quais são lascas de um espelho onde se mostra, sem pudor, a alma espanhola do cineasta, mas também como sede de um relacionamento cíclico entre Almodóvar e o espectador (LYRA *apud* CAÑIZAL, 1996, p.98-102).

Os fantasmas de Almodóvar, assombrando Madri, são sua perspectiva particular para lidar com as narrativas, tanto nas escolhas estilísticas quanto de conteúdo, com a inclusão de sua própria personalidade nos filmes, contribuindo assim para a permanência da já consagrada concepção de cinema de autor bem como para a mais recente noção de ego-escritos, mesmo que eles apareçam como índices dentro da criação ficcional. Ao adicionar as suas marcas no universo fílmico, o cineasta também dá margem a uma leitura mais aberta das obras, na medida em que também somos convidados a incluir as nossas próprias marcas enquanto espectadores. Assim, o leitor opera como um possível interlocutor no diálogo proposto pelas teorias aqui subscritas e como chave de leitura para a obra de Almodóvar.

Notas

ⁱ Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722002000200002&tlng=en&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05/03/2007.

ⁱⁱ Idem.

ⁱⁱⁱ A noção de ego-escritos selecionada para esta reflexão é compartilhada com a desenvolvida por Cátia Santos (2007, p.10), que, apesar de trabalhar preferencialmente com a perspectiva literária, pode ser extrapolada para os diversos campos de produção da expressão cultural, como o cinema: “Além de contar com o revestimento conceitual que a noção de fronteira lhe confere, a terminologia aqui apresentada, a dos *ego-escritos*, oferece uma notável rentabilidade teórica para certa vertente da literatura que se impõe como um espaço que não se deixa sedentarizar e nem circunscrever por princípios normativos ligados ao estatuto do autobiográfico (como considerado tradicionalmente), tais como unidade de ação, estrutura centralizadora da enunciação, organicidade da diegese e retrospectiva linear. Pela oposição a esses princípios, os ego-escritos resistem a molduras narrativas pré-definidas, privilegiando a metamorfose de suas linhas em detrimento da forma definitiva e estática. Sua proposta literária desestabiliza a pretensão da narrativa enquanto uma estrutura orgânica, em que as unidades de ação gravitariam em torno de um narrador centralizado, o qual determinaria as demais relações na narrativa encadeadas a uma perspectiva linear de recuperação de fatos e lembranças pretéritas. Nos ego-escritos o narrador já não figura como um *cogito* que obedece a uma demanda identitária com o escritor e com a autenticidade de suas memórias, mas como uma instância de total imprevisibilidade do discurso, em constante dissociação e reduplicação, assim como as memórias que conta em sua autodiegese”.

^{iv} Turner (1997, p.45) define o gênero cinematográfico, a partir de noções literárias, como sendo o “modo como grupos de convenções narrativas (envolvendo trama, personagens e mesmo locais ou cenário) se organizam em tipo reconhecíveis de entretenimento narrativo – filmes de faroeste ou musicais, por exemplo”.

^v Discutindo o estudo de Michael Herzfeld acerca das narrativas do *self* no trabalho antropológico, Daniela Versiani (2003, p.107) aplica o termo ao considerar as subjetividades contemporâneas como atravessadas por diversos discursos sociais sendo portanto necessário analisá-las a partir de “discursos de construção de *selves* (autobiografias, memórias, testemunhos, etc.) como objetos dignos de análise crítica”, para que se dê conta das complexidades e singularidades pertinentes aos sujeitos.

^{vi} O próprio diretor, que nasceu no vilarejo da Mancha em 24 de setembro de 1951, aos 17 anos mudou-se para Madri para tentar a vida e lá se estabeleceu. Segundo Maria Leon e Teresa Maldonado (1989, p.112), o tempo em Madri, entrecortado por imagens, produção e consumo, faz da cidade uma enorme colcha de retalhos de experiências humanas e de subjetividades individualizadas, característica da sociedade pós-moderna. As autoras atribuem à pós-modernidade a preferência do diretor por um grande centro urbano: “Almodóvar refletiu outros mundos em seu cinema, como a Movida e tudo isso, mas no fim resultou como um pós-moderno, um apaixonado por Madri (a paixão por Madri qualifica o pós-moderno)”.

^{vii} Disponível em: <<http://www.mood.com.br>>. Acesso em 05/03/2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. In: _____. A teoria do romance. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1988.
- BATISTA, Djalma Limongi. Fantasmagoria da liberdade. In: **Teorema. Crítica de cinema**. Porto Alegre: Nova Prova, dezembro 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **A Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos. Ensaio sobre o cinema de Almodóvar**. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- CAUGHIE, John. **Theories of authorship: a reader**. Londres: Routledge, 1981.
- CUNHA, Clarice. O retrato da essência humana – um ensaio sobre a filmografia do cineasta Pedro Almodóvar. In: **Mood**. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.mood.com.br>>. Acesso em 05/03/2007.
- FERREIRA, Ricardo Franklin Ferreira; CALVOSO, Genilda Garcia; GONZALES, Carlos Batista Lopes. Caminhos da pesquisa e a contemporaneidade. In: **SciELO Brasil**. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722002000200002&tIng=en&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05/03/2007.
- GERSTNER, David A. & STAIGER, Jane. **Authorship and Film**. Londres: Routledge, 2002.
- LEON, María Antonia Garcia de; MALDONADO, Teresa. **Pedro Almodóvar, la outra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)**. Ciudad Real: Biblioteca de Autores y Temas Machengos, 1989.
- SANTOS, Cátia Cristina Assunção Henriques dos; de OLIVEIRA, Heidrun Friedel Krieger Olinto (Orientadora). **Ego-Documentos na Ficção Contemporânea**. Rio de Janeiro, 2007. 122p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- VERSIANI, Daniela. O pesquisador contemporâneo da cultura e a autoetnografia como método. In: **Revista Palavra 10**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2003.