

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

**Um discurso sobre as atuais configurações familiares em
filmes de Almodóvar**

Eliana Mantovani Malvestio

São Carlos - SP
2013

ELIANA MANTOVANI MALVESTIO

**Um discurso sobre as atuais configurações familiares em
filmes de Almodóvar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Nádea Regina Gaspar

São Carlos - SP
2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

M262da

Malvestio, Eliana Mantovani.

Um discurso sobre as atuais configurações familiares em filmes de Almodóvar / Eliana Mantovani Malvestio. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
98 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Análise do discurso. 2. Foucault, Paul-Michel, 1926-1984. 3. Almodóvar, Pedro, 1951-. 4. Análise fílmica. 5. Arqueologia. I. Título.

CDD: 401.41 (20ª)



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
ELIANA MANTOVANI MALVESTIO**

Profa. Dra. Nádea Regina Gaspar
Orientadora e Presidente
UFSCar

Profa. Dra. Mariangela de Lello Vicino
Membro externo
UNICEP/São Carlos

Profa. Dra. Maria Cristina Comunian Ferraz
Membro interno
PPGCTS/UFSCar

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 10/12/2013.
Homologada na 71ª reunião ordinária da CPG do PPGCTS, realizada em
20/01/2014

Profa. Dra. Maria Cristina Piumbato Innocentini Hayashi
Coordenadora do PPGCTS

Fomento: CAPES/DS

defesa de nº 85

Dedico este trabalho a meus pais.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma caminhada de descobertas dos estudos da academia e, ainda mais, da vida. Descobertas não apenas dos autores e examinadores envolvidos, – e de todo o grande corpo de docentes e profissionais que é mobilizado em uma universidade, em um programa de pós-graduação –, mas que envolve diversas realidades que nos sustentam e nos mantêm, amigas, amigos, irmãs, irmãos, religiosas, religiosos, familiares, e muitas criaturas que nos acompanham, como verdadeiros anjos de Deus.

Descobertas que por vezes são dolorosas, mas que exigem coragem e paciência. Descobertas que nos levam a sermos melhores, a encontrarmos a nós e ao nosso propósito, ao que anima nossa vida e dá sentido à nossa caminhada.

Neste momento tão intenso de descobertas, agradeço a Deus pelos fortuitos encontros, acolhidas e cuidados de:

Rosa, Luis, Leônidas,

José, Diego, Devair, Dirce, Carmem, Alice, Anita,

Luba, Pavel, Misael, Sandra, Amada, Rosana, Fernanda,

Iracema, Caroline, Sílvia, José Laerte, Carlos, Aline, Maria das Graças,

Marina, Juliane, Amanda, Simone, Rita, Jéssica, Genoveva, Larissa.

Agradeço à Profa. Dra. Nádea Regina Gaspar por esta caminhada de aprendizados e orientações e aos membros da banca: Profa. Dra. Mariangela de Lello Vicino (UNICEP) e Profa. Dra. Maria Cristina Comunian Ferraz (UFSCar).

Agradeço à Profa. Dra. Maria Cristina Piumbato Innocentini Hayashi e a Paulo Augusto Lazaretti, e também aos membros do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade, que em suas trocas permitiram nosso crescimento conjunto; e ao fomento da CAPES, que foi concedido a esta pesquisa.

“É o sujeito que constitui o tema geral de minha pesquisa”.

(Foucault, 1995, p. 231)

“Assim aparece, por trás da história das positivities, aquela, mais radical, do próprio homem”. (Foucault, 2000, p. 512)

“O que me interessa é o ser humano”.

(Pedro Almodóvar)

RESUMO

MALVESTIO, E. M. **Um discurso sobre as atuais configurações familiares em filmes de Almodóvar**. 2013. 99 f. Dissertação (Mestrado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) – Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos, 2013.

Esta pesquisa tem por objetivo compreender a função do sujeito “feminino” em alguns filmes de Pedro Almodóvar. Para tanto, recorreremos principalmente à teoria arqueológica de Michel Foucault, em sua compreensão sobre “enunciado”, “formações discursivas” e “arquivo”. Esta pesquisa expõe aspectos desse percurso teórico para lidar com as questões que se nos apresentaram inicialmente: o que eleger na análise de um acervo fílmico, uma vez que em quase todos os textos, no caso, deste diretor, as mulheres se fazem presentes? Como selecionar e relacionar as cenas e/ou as sequências fílmicas, nesse universo de imagens em movimento? No sentido exposto, debruçamo-nos inicialmente frente aos vinte filmes de Almodóvar e delimitamos três deles para a análise: “Tudo sobre minha mãe” (1999), “Fale com ela” (2002) e “Volver” (2006). Como resultado, observou-se a presença constante de um enunciado que permeou o trabalho: “a prática dos cuidados realizados por sujeitos femininos em seus familiares”. Este enunciado, embora pareça comum, torna-se surpreendente nos filmes deste diretor, pois está vinculado à formação de um discurso bastante atual, nas Ciências Humanas, em particular: “as novas constituições familiares derivadas das práticas do cuidado feminino”.

Palavras-chave: Michel Foucault. Pedro Almodóvar. Análise fílmica. Arqueologia do saber. Discurso. Mulher. Família. Cuidadores.

ABSTRACT

MALVESTIO, E. M. **A discourse on the current settings in family movies Almodóvar.** 2013. 99 f. Dissertação (Master in Science, Technology and Society) – Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos, 2013.

This research aims to understand the function of the subject “feminine” at some films of Pedro Almodóvar. In order to do that, this research uses the archaeological theory of Michel Foucault (2012) and his understanding about “statement”, “discursive meaning” and “archive”. This research exposes aspects of this theoretical route to deal with the initial issues: what to elect in the analysis of a filmic collection, since the women are present in almost of the totality of the director’s work? How to select and relate the filmic scenes and sequences in this universe of images in movement? In this sense, in the universe of twenty movies of Almodóvar, three of them were selected for this analysis: “All about my mother” (1999), “Talk to her” (2002) and “Volver” (2006). As a result, a constant speech that permeates all his work was identified: “the practice among female subjects of taking care of their family”. This statement, although it seems common, become astonishing in the movies of this director, because it’s related to the construction of a speech very common nowadays at the Social Science: “the new familiar formations derivative from the practices of female care”.

Keywords: Michel Foucault. Pedro Almodóvar. Film analysis. The Archaeology of knowledge. Speech. Woman. Family. Caregiver.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pedro Almodóvar Caballero e sua mãe Francisca Caballero.....	49
Figura 2 – “ <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> ” (1980) (“Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”).....	51
Figura 3 – “ <i>Laberinto de pasiones</i> ” (1982) (“Labirinto de Paixões”).....	52
Figura 4 – “ <i>Entre tinieblas</i> ” (1983) (“Maus hábitos”).....	52
Figura 5 – “ <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> ” (1984) (“Que fiz eu para merecer isto?”)	53
Figura 6 – “ <i>Matador</i> ” (1985-86) (“Matador”).....	54
Figura 7 – “ <i>La ley del deseo</i> ” (1986) (“A lei do desejo”)	55
Figura 8 – “ <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> ” (1987) (“Mulheres à beira de um ataque de nervos”).....	55
Figura 9 – “ <i>¡Átame!</i> ” (1989) (“Ata-me!”).....	56
Figura 10 – “ <i>Tacones lejanos</i> ” (1991) (“De salto alto”).....	57
Figura 11 – “ <i>Kika</i> ” (1993) (“Kika”).....	58
Figura 12 – “ <i>La flor de mi secreto</i> ” (1995) (“A flor do meu segredo”)	59
Figura 13 – “ <i>Carne trémula</i> ” (1997) “Carne trêmula”	60
Figura 14 – “ <i>Todo sobre mi madre</i> ” (1999) (“Tudo sobre minha mãe”).....	61
Figura 15 – “ <i>Hable con Ella</i> ” (2002) (“ <i>Fale com ela</i> ”).....	62
Figura 16 – “ <i>La mala educación</i> ” (2004) (“ <i>Má educação</i> ”).....	62
Figura 17 – “ <i>Volver</i> ” (2006) (“ <i>Volver</i> ”).....	63
Figura 18 – “ <i>Los abrazos rotos</i> ” (2009-2010) (“ <i>Abraços partidos</i> ”).....	64
Figura 19 – “ <i>La piel que habito</i> ” (2011) (“A pele que habito”).....	65
Figura 20 – “ <i>Los amantes pasajeros</i> ” (2013) (“ <i>Os amantes passageiros</i> ”).....	66
Figura 21 – “A Família biológica de: Manuela, Esteban (o filho) e na fotografia Esteban (o pai)”	72

Figura 22 – “Uma nova constituição familiar de Almodóvar: Agrado (esquerda), Huma (centro), Manuela (direita)”	73
Figura 23 – “Manuela cuidando de Irmã Rosa”	74
Figura 24 – “A Família biológica de: Benigno e sua mãe na fotografia do casamento, sendo que seu pai foi cortado da mesma”	77
Figura 25 – “Benigno cuidando de Alicia, que está em coma no hospital, e narrando a Marco a história da bailarina”	79
Figura 26 – “Uma nova constituição familiar de Almodóvar: Marco (virando-se para ver Alícia), Alícia (sorrindo) e Katerina (ao lado de Alícia), no teatro”	80
Figura 27 – “A Família biológica de: Raimunda com sua filha Paula e sua irmã Sole, cuidando do túmulo de seus pais”	83
Figura 28 – “O estreitamento dos laços na família biológica (da esquerda paraa direita): Irene, suas filhas Soledad e Raimunda e a neta Paula”	85
Figura 29 – “Irene cuidando de Agustina”	86

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 RELAÇÕES ENTRE CULTURA CIENTÍFICA E ARTÍSTICA.....	15
3 A PROPOSTA DE FOUCAULT PARA A ANÁLISE DISCURSIVA.....	27
3.1 Foucault e o surgimento do sujeito nas Ciências Humanas.....	27
3.2 O que é o discurso para Foucault.....	32
4 SOBRE ALMODÓVAR E SEUS FILMES.....	48
5 EM FAMÍLIA E A FAMÍLIA EM ALMODÓVAR.....	68
5.1 A família: algumas definições teóricas.....	68
5.2 A família de Almodóvar.....	71
5.2.1 “ <i>Tudo sobre minha mãe</i> ”	72
5.2.2 “ <i>Fale com ela</i> ”	77
5.2.3 “ <i>Volver</i> ”	82
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	94

1 INTRODUÇÃO

O tempo passa e nem tudo fica... (CORREA, 1990).

Esta pesquisa é fruto de um longo tempo¹.

Tempo que me permitiu o encontro, primeiramente, com o diretor Pedro Almodóvar e suas personagens.

As personagens femininas, em especial, inseridas nas narrativas fílmicas deste diretor, com suas características e modos de ser pessoais, sempre nos marcaram. Devido a isto, desde há muitos anos, buscamos acompanhar os lançamentos dos filmes de Almodóvar, assistir às suas produções, ler biografias sobre a vida deste cineasta, colocando atenção nos posicionamentos femininos frente ao mundo revelado por ele.

“As mulheres de Almodóvar” foram, portanto, nosso ponto de partida nesta pesquisa para dialogarmos com este cineasta, para concluirmos por meio delas, e em alguns dos seus discursos, de que maneira se revelam e se antecipam temas como “as atuais constituições familiares na contemporaneidade”.

Chegar à preocupação acerca das atuais constituições familiares na contemporaneidade, partindo de filmes de Almodóvar como tema de estudo, implicou em um percurso de pesquisas que foi, a cada momento, ganhando nova amplitude e, devido a isto mesmo, merece ser aqui descrito.

Tendo em vista que esta pesquisa está sendo desenvolvida em uma Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), na Linha de Pesquisa em Linguagens, Comunicação e Ciência e relaciona-se com a análise de alguns filmes do diretor Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006), tornou-se necessário atender algumas questões iniciais.

No **Capítulo 2** intitulado “**Relações entre Cultura Científica e a Artística**”, buscamos responder à pergunta: é possível relacionar o campo CTS com a análise de filmes?

¹ O título do Trabalho de Conclusão do nosso primeiro curso de graduação (TCC) em Biblioteconomia e Ciência da Informação foi “O discurso familiar nos filmes de Almodóvar”, finalizado em 2010, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). A partir deste ano ingressamos em outra graduação, em Sociologia (UFSCar) e, paralelamente, em 2012, também ingressamos no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) na Linha de Pesquisa em Linguagens, Comunicação e Ciência (UFSCar). A dissertação final que ora apresentamos, derivada pelo interesse pessoal da autora desta pesquisa, acompanha a mesma temática do TCC da nossa primeira graduação.

O teórico Snow (1995) principalmente, assim como Morin (2001, 2002, 2007) e Foucault (2000a, 2000b, 2004, 2012) auxiliaram-nos a refletir que é possível e necessário atrelar os estudos científicos aos da literatura, das artes e da estética em geral.

Snow (1995) demonstra e alerta para a necessidade de, por meio de uma profunda “Revolução Científica”, vincular os estudos das Ciências Exatas, Biológicas e os da Vida ou o que ele denominou de “Cultura Científica”, aos estudos literários, da arte e da estética ou o que ele também denominou como “Cultura dos Literatos”, para que possa ser minimizado o distanciamento existente entre ambas, ainda tão extenso nos dias atuais. Para ele, assim como para Morin (2001, 2002, 2007), essa “Revolução” ocorreria por meio da Educação. A finalidade da Educação nesses moldes, ou seja, na relação de várias Ciências, visaria, em sua essência, educar o homem em sua totalidade para minimizar a distância, ainda tão presente hoje entre países ricos e pobres.

Na direção de se observar as relações entre as ciências e os estudos sobre o homem, em especial, e ao se tomar como foco central o modo como as Ciências Humanas vieram se solidificando na modernidade, também caminha Michel Foucault (2000a, 2000b, 2004, 2012). Isso é o que buscamos apresentar, embora sinteticamente, no Capítulo 3, tendo em vista responder à seguinte questão: qual é a proposta teórico-metodológica de Michel Foucault para se analisar discursos?

No Capítulo 3, “A Proposta de Foucault para a Análise Discursiva”, inicialmente mostramos como Foucault (1995, 2000a, 2004, 2012) observou o surgimento do sujeito, do homem como objeto nas Ciências Humanas. Este teórico afirma que o homem, até há pouco tempo, foi pensado pelas ciências, inclusive Humanas, através de modelos epistemológicos advindos do cartesianismo, racionalismo e empirismo que pretendiam classificá-lo, objetivá-lo, segmentá-lo. Isto derivou, além da fragmentação das ciências, já criticadas pelos teóricos do capítulo anterior, em também não se observar nas ciências do homem o “ser humano” como centro de seus estudos, em se buscar as subjetividades.

Neste sentido é que Foucault (2012) propõe sua teoria, a arqueológica, vinculando os estudos dos homens ao que estes “disseram”. E, isto, para ele, revela-se pelos “ditos” dos homens, ou seja, revela-se nos “discursos” deles, que estão manifestos em textos.

Um segundo movimento neste Capítulo três, desta forma, levou-nos de modo mais sistemático a buscar compreender o que é o discurso para Foucault (2012), para nos valermos dele nas análises dos discursos fílmicos de Almodóvar mostradas no Capítulo cinco.

Foucault (2012, p. 134) argumenta como os discursos “[...] remetem uns aos outros, organizam-se em uma figura única, entram em convergência com instituições e práticas, e

carregam significações que podem ser comuns a toda uma época.”, ou seja, um livro, um artigo, uma música, um filme não têm uma fronteira definida e um fim em si mesmos no que diz respeito ao discurso. Por meio dos conceitos foucaultianos, podemos relacionar textos que se diferenciam em suas materialidades, gêneros, tipologias ou suportes textuais, ou mesmo tipologias textuais iguais, como é o caso da nossa pesquisa em que será analisado um grupo de três filmes de Almodóvar.

Isto é possível por meio desta teoria quando primeiro se encontra “o enunciado discursivo” através da leitura atenta e da análise para, em seguida, observar-se as relações entre os enunciados em um “bloco” discursivo, ou como Foucault mesmo denominou, em uma “formação discursiva” que, por sua vez, insere-se em um sistema de “arquivo discursivo”.

Antes de demonstrarmos a aplicação dos conceitos “enunciado”, “formações discursivas” e “arquivo”, na análise prática e concreta dos filmes que elegemos deste diretor, inserimos um capítulo esboçando aspectos sobre a vida e a obra Almodóvar, como segue.

No Capítulo 4, “Sobre Almodóvar e seus filmes”, a pergunta a ser respondida é: quem é Almodóvar e quais foram suas produções fílmicas, até então?

Para esboçarmos aspectos resumidos sobre a vida do cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero e a sua obra cinematográfica, encontramos dois livros traduzidos para o português².

Um deles é do jornalista francês Frédéric Strauss, intitulado “Conversas com Almodóvar”, publicado no Brasil, pela Jorge Zahar, em 2008. O outro, “*El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*” foi escrito por diversos autores e organizado por Angélica Coutinho e Breno Lira Gomes, no ano de 2011, como resultado materializado em livro de uma Mostra Audiovisual deste diretor, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.

O cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero, que hoje está com sessenta e quatro anos, produziu vinte longas-metragens até este ano, além de diversas matérias para revistas.

Até meados de 1986, ele foi considerado um cineasta marginal, já que nunca se disciplinou dentro dos códigos da narração cinematográfica. Por não ter aprendido cinema nas instituições acadêmicas, ele é eclético e aprecia a miscelânea de cores, sons, estilos e gêneros em suas histórias.

² Há hoje na *internet* algumas entrevistas e vídeos sobre Almodóvar, concedidas por ele, entrevistas realizadas para jornalistas ou matérias sobre ele em jornais, *blogs*, etc. Contudo, devido à fidedignidade das obras que serão citadas, e também por seus conteúdos terem sido consentidos por ele, decidimos nos amparar apenas nestes dois livros.

Observa-se claramente o caráter de suas narrativas, pois é um cineasta que busca mostrar, com um estilo rigorosamente autoral, a vida dos marginais no centro das suas tramas: homossexuais, travestis, drogados, ninfomaníacas, transexuais, mas também, freiras, juízes, mães de família - sujeitos esses que, pelo seu olhar, envolvem-se em diversas situações eróticas e essencialmente transgressoras. Almodóvar consegue fazer isso tudo sem julgamento moral de nenhuma natureza.

Nosso olhar para os filmes deste cineasta, portanto, fixou-se inicialmente nas mulheres. Elas foram o centro das análises descritas no Capítulo 5.

No **Capítulo 5, “Em Família e a Família em Almodóvar”**, o trilhar inicial, embora resumido, foi compreender em Friedrich Engels (2006), Philippe Ariès (1981) e Pierre Bourdieu (2005) o modo como conceberam a “família” enquanto instituição social, ou seja, de que forma a “família” fez-se ver no movimento da história. Também buscamos relacionar tais teóricos com o que se pôde observar sobre esta temática na análise dos filmes de Almodóvar que foram por nós selecionados.

No sentido exposto, debruçamo-nos inicialmente nos vinte filmes de longa-metragem deste cineasta madrileno, intencionando buscar e encontrar os discursos femininos.

Selecionados o *corpus* de trabalho e a teoria de embasamento, envolvemo-nos em um momento prazeroso, mas que exigiu atenção e cuidado redobrados por se tratar de uma proposta de análise do discurso fílmico, diferente, portanto, da projeção de filmes quando se vai ao cinema.

Este **primeiro movimento analítico** nos fez delimitar três filmes do diretor: “Tudo sobre minha mãe” (1999), “Fale com ela” (2002) e “Volver” (2006). As escolhas dos filmes derivaram, por um lado, da necessidade de se fazer recortes que toda pesquisa desta natureza exige, mas, principalmente, do encontro com um enunciado que insistentemente se fazia presente nestes filmes.

Mediante a aplicação dos conceitos de Foucault relacionados aos discursos de alguns sujeitos femininos, foi possível eleger e relacionar algumas cenas e sequências destes filmes. Com o **segundo movimento analítico** em que foram observados os pronunciamentos dos sujeitos femininos, apercebemo-nos de que começava a surgir uma configuração em que se associava a figura do feminino com a prática dos “cuidados” que eram despendidos por tais sujeitos e direcionados a outras personagens da narrativa.

Este foi o tempo e o momento de aplicar os conceitos e de observar a maneira como estes se embatem, isto é, momento em que nossas descobertas superaram as expectativas iniciais e nos trouxeram revelações inesperadas – “o descaminho daquele que conhece” e que,

conforme expõe Foucault (1984) na introdução de “O uso dos prazeres”, dá o real significado ao conhecimento.

Foi então que conseguimos observar a presença constante de um enunciado que permeou toda a análise: “os cuidados da figura feminina para com seus familiares”, consanguíneos ou não.

O discurso familiar, portanto, foi o “pano de fundo”, ou o eixo temático deste trabalho.

Debruçamo-nos, a partir de então, **no terceiro movimento analítico**, que para nós foi a parte mais satisfatória, a da descrição das análises, como mostramos no Capítulo 5.

Nas **Considerações Finais** desta pesquisa constatamos que a análise foucaultiana nos permitiu observar que a dinâmica da família vem sendo reconfigurada nas narrativas contadas pela câmera de Pedro Almodóvar Caballero.

Encontrar e descrever por meio de associações enunciativas discursivas foucaultianas aplicadas em filmes que demonstram as mulheres “cuidando dos familiares” nos fez perceber que a “família” que Almodóvar nos apresenta é bastante diferenciada da que conhecemos e aprendemos “desde sempre”, no nosso meio social - escola, instituições religiosas, etc. Isto porque Almodóvar apresenta e antecede em seus filmes, ou no arquivo discursivo fílmico que nos propusemos a analisar, uma configuração bastante atual sobre o modelo de “família” que é uma “formação” de um “discurso” – formação discursiva – derivada de práticas femininas a respeito de novas constituições e ordenações familiares na contemporaneidade, pautada em princípios diferenciados decorrentes do cuidado e do afeto.

O que buscávamos inicialmente em seus filmes - tomar a mulher como objeto humano a ser estudado - apresentou-se de modo distinto nas análises. Ela aparece, e muito, nas narrativas estudadas, mas livre das formas que a prendem. A mulher é mostrada não como gênero e tampouco como o par do universo masculino, mas como um dos elementos que compõe não um modelo familiar, mas vários, encerrando em si um sujeito constituído objetiva e subjetivamente, como se pôde constatar.

A seguir, iniciaremos o momento do processo de explicar alguns dos aspectos teóricos, para depois expormos os analíticos. Momento que gera e gesta um dos sentidos da aprendizagem e do conhecimento sobre a análise da arte no campo científico.

Começemos por estas relações entre a Cultura Científica e a Artística.

2 ASPECTOS SOBRE AS RELAÇÕES EXISTENTES ENTRE CULTURA CIENTÍFICA E A ARTÍSTICA

Encontros mais ou menos fortuitos, muitos deles relatados em escritos, em peças de teatro, em canções, em pinturas, **em imagens e sons**, em lembranças e histórias passadas adiante através das gerações dos sobreviventes. (SNOW, 1995, p. 90, grifo nosso).

Tendo em vista que esta pesquisa está sendo desenvolvida no campo da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), na Linha de pesquisa em Linguagens, Comunicação e Ciência e relaciona-se com a análise arqueológica foucaultiana aplicada em filmes do diretor Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006), neste capítulo cabe a seguinte questão: é possível relacionar o campo CTS com a análise de filmes? O teórico Snow (1995), principalmente, mas também, Morin (2001, 2002, 2007) e Foucault (2000a, 2000b, 2004, 2012) nos auxiliaram a refletir sobre esta questão, como veremos a seguir.

Em 1959, o físico e literato Charles Percy Snow proferiu uma palestra intitulada “As Duas Culturas”, na *University of Cambridge*, na Inglaterra, sendo que esta fala oral foi inserida como uma das partes de um livro publicado em 1963 neste país. Posteriormente, este livro foi reeditado e ampliado pelo autor e recebeu o título “As duas culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das duas culturas e a revolução científica”, traduzido em 1995, no Brasil, por Geraldo Gerson de Souza e Renato Azevedo Rezende, editora EDUSP.

Na palestra proferida, em 1959, por Snow (1995), o autor já salientava a divisão entre “duas culturas”, para apontar as diversidades existentes entre os cientistas e os considerados não cientistas, sendo que os últimos ele denominou de literatos.

Neste texto o autor aborda que, embora os ambientes científicos – universidades, laboratórios, institutos de pesquisas, dentre outros -, constituam-se como ambientes restritos e diversas vezes são tomados como “torres de marfim” inacessíveis a muitas pessoas “comuns”, por outro lado são neles que a ciência se expande como possibilidades de trabalhos no meio social. Ou seja, por mais que a ciência pareça operar em um mundo autônomo, seus resultados vinculam e mantêm relações entre seus sujeitos e agentes com outras esferas sociais. São nesses ambientes que, sem dúvida, a ciência é pensada, gerada, gestada, buscando melhorar a qualidade de vida das pessoas.

No sentido exposto, o da ciência consolidada, Snow (1995, p. 87) esclarece que “[...] foi constituído todo um corpo de literatura durante uma geração, escrito [...] em algumas das

mais belas prosas do nosso tempo, para demonstrar os valores intelectuais, estéticos e morais inerentes ao estudo científico.”

Deste modo, quando Snow (1995) diz “cultura científica” propriamente dita, pode parecer que ele esteja se referindo somente à cultura científica produzida pelas Ciências Exatas, Biológicas e da Saúde, mas é este mesmo o ponto central que ele está questionando e buscando demover em seu livro.

A ciência, o mundo científico, sem dúvida, ainda que restrito a sujeitos que possuam suas particularidades, que constituem os membros de um grupo aparentemente fechado, apresenta-se enquanto uma “cultura” específica, uma “cultura científica”, conforme diz Snow (1995, p. 27): “[...] não somente em sentido intelectual, mas também em sentido antropológico”, com suas atitudes e formas de comportamentos comuns, suas abordagens e postulados comuns. Neste grupo social é possível percebermos, como o faz o sociólogo Pierre Bourdieu (2004), que se trata de pessoas que se relacionam, que possuem seus interesses, seus propósitos e suas estratégias de prática e de sobrevivência. A particularidade do fazer ciência, assim, caracteriza este grupo que se espalha nas instituições científicas, que se dedica e se encarrega dela e do progresso científico.

Neste momento, cabem algumas perguntas: se a cultura científica fosse somente a produzida pelas Ciências Exatas, as Ciências Biológicas e as da Saúde como seriam, então, as pesquisas e produções científicas de todas as Ciências Humanas? O que seria de áreas como as da Literatura? Áreas como as das Comunicações? As da Filosofia, base de toda Ciência, inclusive as Modernas?

Neste sentido é que Snow (1995) já previa estas diferenças entre a chamada “Cultura Científica” e a “Cultura dos Literatos”, quando aborda que o que existe é a falta de compreensão e de comunicação entre estas “duas culturas”.

Para o teórico, a “cultura científica” não se limita, de modo algum, aos restritos ambientes e produções científicas, e é este ponto, em especial, que nos interessa no seu livro, devido a nosso tema de pesquisa.

Busquemos inicialmente entender como ele compreende “cultura”. Para Snow (1995, p. 87, grifo do autor) a palavra “cultura” é:

[...] acho que a palavra *cultura* continua apropriada e transmite a conotação correta a pessoas sensíveis. Mas, embora defenda o uso dessa palavra, quero repetir o que pretendia ser minha mensagem principal, que de alguma maneira foi abafada: que nem o sistema científico de desenvolvimento mental, nem o tradicional, é adequado às nossas potencialidades, ao trabalho que temos pela frente e ao mundo em que devemos começar a viver. [...] A palavra *cultura* tem um segundo significado, técnico, que indiquei de forma

explícita na palestra original. É usada por antropólogos para denotar um grupo de pessoas que vivem no mesmo ambiente, ligadas por hábitos comuns, postulados comuns e um modo de vida comum. Assim, fala-se de uma cultura Neanderthal, de uma cultura La Tène, de uma cultura da ilha Trobriand: o termo, que aliás é muito útil, tem sido aplicado a certos grupos dentro das nossas sociedades. Para mim, essa foi uma razão muito forte para escolher a palavra; não é sempre que se consegue encontrar uma palavra que pode ser usada em dois sentidos, e ambos da maneira que se deseja explicitamente. Pois os cientistas, de um lado, e os literatos, de outro, realmente existem como culturas dentro da esfera de ação da antropologia. Há, como eu disse anteriormente, padrões e formas de comportamento, abordagens e postulados comuns. Isso não significa que uma pessoa dentro de uma cultura perde a individualidade e o livre arbítrio. Significa que, sem o sabermos, somos mais do que pensamos filhos do nosso tempo, lugar e educação.

No segmento acima observamos que Snow (1995) emprega a palavra “cultura”, em dois sentidos: um especificamente “científico” e, sob este ponto de vista, ele diz que “a cultura científica” não explicita as potencialidades humanas e de vida, já que “nem o sistema científico de desenvolvimento mental, nem o tradicional, é adequado às nossas potencialidades, ao trabalho que temos pela frente e ao mundo em que devemos começar a viver”.

O outro sentido da palavra “cultura” também empregado por ele acima, diz respeito ao modo como os antropólogos a utilizam, ou seja, “para denotar um grupo de pessoas que vivem no mesmo ambiente, ligados por hábitos comuns, postulados comuns e um modo de vida comum”. Neste sentido, pode-se compreender o que ele denominou por “cultura dos literatos”, ou seja, pessoas que atuam ou não na esfera científica, mas que possuem diversas produções voltadas para o meio social. Ele ressalta ainda na citação acima que “os cientistas, de um lado, e os literatos, de outro, realmente existem como culturas dentro da esfera de ação da antropologia”.

Sendo assim, Snow (1995, p. 88) afirma que os cientistas se comportam como os não cientistas, quando diz:

[...] seja-me permitido usar dois exemplos triviais e nada polêmicos. A maioria esmagadora da cultura científica (isto é, o grupo de cientistas observado por olhos antropológicos) não tem dúvida, sem precisar cogitar ou refletir profundamente a respeito, de que a pesquisa é a função primordial de uma universidade. Essa atitude é automática, faz parte de sua cultura: mas não seria a atitude de uma porção tão grande da cultura literária. Por outro lado, a grande maioria dos literatos tem a inabalável certeza de que em nenhuma circunstância é admissível a mais leve censura à palavra escrita. Não é pensando individualmente que se alcança essa posição; ela também é parte da cultura. Na verdade, é uma parte tão inquestionada que os literatos conseguiram o que queriam de modo mais absoluto do que seria concebível trinta anos atrás.

O grupo dos cientistas hoje, ou melhor, “a cultura científica *hard*”, nos dias atuais, já avançou muito em relação à compreensão do que seria a “cultura dos literatos” e vice-versa, embora ainda haja muitas resistências nessas relações.

De todo modo, a despeito de suas crenças religiosas, políticas e suas classes sociais, ainda conforme Snow (1995, p. 28), os membros da cultura científica “[...] reagem de maneira similar. É isso o que significa, para ele, uma cultura.” O grupo dos “não cientistas”, ou a “cultura dos literatos” encontram-se do outro lado, pois para o autor, os literatos

[...] vocalizam e até certo ponto moldam e predizem a natureza da cultura não-científica: eles não tomam decisões, mas suas palavras se infiltram na mente daqueles que as tomam. (SNOW, 1995, p. 84).

Entre estes dois grupos – cientistas e literatos, portanto, há um fosso de perdas sociais uma vez que existe pouca comunicação entre ambos.

A palavra “literato” ou “cultura dos literatos” precisa agora ser melhor especificada.

Como observa Snow (1995, p. 90, grifo nosso):

Existe toda uma cultura, a dos literatos, que se presta a apresentar suas sensibilizações de como estas disciplinas científicas se deslocam no mundo, causando estranhamentos, gerando revoluções, intensificando transformações no social, na vida das pessoas, alterando cenários, na economia, na política, nos territórios, entre os povos, dentro das culturas. A literatura está aí, relatando tantos destes encontros, tantas vivências, tantas situações em que se dá o encontro entre diferentes criaturas, de diferentes linguagens, oriundas de diferentes pensamentos, lugares e práticas. O encontro com o outro. O desconhecido que bate à porta, ou que encontramos, quando deixamos nosso espaço. Encontros mais ou menos fortuitos, muitos deles relatados [sobretudo em etnografias e outras experiências antropológicas] em escritos, em peças de teatro, em canções, em pinturas, **em imagens e sons**, em lembranças e histórias passadas adiante através das gerações dos sobreviventes. Mesmo as formas de registro e de percepção para que os registros se concretizassem foram e continuam sendo aprimoradas; são registros, muitos deles, que nos são oferecidos, e que refletem condições de determinado tempo, lugar, pensamento social, forma de encarar e viver a vida.

Para Snow (Ibid., p. 90), no excerto acima, “a literatura está aí, relatando tantos destes encontros [...]” humanos, cujo propósito

[...] se presta a apresentar suas sensibilizações de como estas disciplinas científicas se deslocam no mundo, causando estranhamentos, gerando revoluções, intensificando transformações no social, na vida das pessoas, alterando cenários, na economia, na política, nos territórios, entre os povos, dentro das culturas.

A literatura faz pulsar vidas humanas, fora ou dentro das universidades, relatando encontros, “[...] tantas vivências, tantas situações em que se dá o encontro entre diferentes

criaturas, de diferentes linguagens, oriundas de diferentes pensamentos, lugares e práticas” (Ibid., p. 90).

Para Snow a literatura não é somente textos escritos, ou gêneros textuais como romance, poesia, prosa, crônica, etc., mas propicia “encontros mais ou menos fortuitos, muitos deles relatados em escritos, [como] em peças de teatro, em canções, em pinturas, **em imagens e sons**, em lembranças e histórias passadas adiante através das gerações dos sobreviventes”.

Snow (1995, p. 90), antecipa que também as formas de registro e de percepção, para que se concretizassem, foram e continuam sendo aprimoradas, já que as tecnologias não cessam de avançar, pois “[...] são registros, muitos deles, que nos são oferecidos, e que refletem condições de determinado tempo, lugar, pensamento social, forma de encarar e viver a vida”.

Relatos literários, deste modo, que independente

[...] do quanto nos sensibilizam, nos chocam, são mais ou menos compreensíveis, mais ou menos aprimorados artística e esteticamente, nos auxiliam a refletir sobre o mundo, sobre a vida, sobre o ser humano, sobre o que os homens têm feito deles mesmos, nos ajudam a ampliarmos nosso pensamento, somando outras percepções, outras práticas vividas e transmitidas, outros conhecimentos. (SNOW, 1995, p. 110).

Sendo assim, nos estudos sobre o homem, isto é, nos estudos antropológicos, como vê Snow (1995, p. 88), tanto a “cultura científica” quanto a “cultura dos literatos” impõem e perpassam “padrões e formas de comportamento, abordagens e postulados comuns” no meio social, e isto “significa que, sem o sabermos, somos mais do que pensamos filhos do nosso tempo, lugar e educação”.

Embora o mundo não seja movido apenas por cientistas, sem dúvida a busca por esta cultura científica pela verdade, por compreender o mundo sob o ponto de vista das chamadas ciências “puras” e procurar controlá-lo tecnicamente sob o ponto de vista das ciências aplicadas, viabiliza com mais velocidade transformações sociais que promovem a dignidade do ser humano para os que recebem seus benefícios. As ciências chamadas “puras”, assim, possuem a capacidade para a promoção das técnicas e tecnologias voltadas ao homem. No entanto, ela não deve, segundo Snow (1995), tornar-se um mundo à parte, uma linguagem em que as pessoas que não são cientistas desconhecem e sequer podem imaginar.

Se a ciências puras promovem o progresso social, as humanas promovem o progresso humano. Como seres humanos, somos todos, então, segundo o teórico, admitindo-se ou não, “formados” e “educados”, por assim dizer, por “culturas” diferenciadas, “culturas” vindas

tanto do “campo científico” quanto do “campo da literatura”, e a universidade, contudo, fez esta separação rigidamente. A proposta deste autor é que aos problemas dessa separação haja uma reconciliação que possa ampliar as possibilidades do crescimento científico e, em primeira e última instância, a melhora do ser humano em sua totalidade.

De que maneira fazer, como pergunta o teórico (SNOW, 1995), para que essas “duas culturas” diminuam o “fosso existente” entre elas, comuniquem-se melhor, visem de fato aprendizagens direcionadas aos homens?

Para Snow (1995), é por meio de uma “Revolução científica”. Todavia, como ocorreria esta Revolução científica? É o que veremos a seguir.

Timmons (2007, p. 16), citando uma palestra proferida pelo presidente da *Harvard University*, James Bryant Conant, pronunciada dois anos antes da palestra de Snow, já descrevia sobre a pouca preocupação em se relacionar as duas culturas, no ensino universitário:

Conant salientou que não era comum para um cientista participar de uma discussão literária, mas que era impossível, a não ser para um cientista, participar de uma reunião científica. Além disso, Conant registrou que a principal diferença entre as duas culturas (embora não tenha utilizado esse termo) é que o mérito relativo das peças de Shakespeare tem sido debatido e continuará a sê-lo no futuro, enquanto ninguém admira ou condena os metais ou o comportamento dos sais. (TIMMONS, 2007, p. 19).

Nesta direção é que caminha também Snow (1995), propondo que a Revolução Científica afine e estreite os laços entre o que ele chamou de as duas culturas. E isto ocorreria somente por meio da educação.

Snow (1995), traçando no seu livro em questão e na época da edição da obra diversas relações entre a formação dos ingleses e a dos russos, observou em formas de exemplos, que os russos estão à frente dos ingleses, pois conseguiram realizar a “Revolução científica”, uma vez que em suas escolas não há o padrão tão rígido entre as “duas culturas”, em que diferentes disciplinas científicas cavaram o grande fosso e se constituíram como elementos de afastamento entre a ciência, a arte e a estética, separando as Ciências Exatas e as da Vida, das Ciências Humanas.

Certamente não desconhecemos que esta separação advém desde o século XIX, com a instituição das Ciências Modernas, tendo em vista os moldes do racionalismo cartesiano, iniciado no século XVII. Julgamos que, se por um lado foi essencial esta institucionalização nesses moldes, uma vez que houve mesmo o progresso científico, por outro, em sua gênese, a institucionalização científica universitária já previa cisões de cursos, de disciplinas, de

divisões no conhecimento. O efeito disso tudo foram cisões entre “as Ciências” e as Ciências Humanas. Como afirma Morin (2007), desde a criação das primeiras academias de ciência, os estudos de artes e humanidades não se estruturaram nos mesmos organismos acadêmicos, como consequência direta da separação corpo-mente derivada do cartesianismo.

Também o cineasta e documentarista Salles (2010, p. 2), afirma que:

As características de cada grupo seriam bem peculiares. Enquanto artistas tenderiam ao pessimismo, cientistas seriam otimistas. Aos artistas, interessaria refletir sobre a precariedade da condição humana e sobre o drama do indivíduo no mundo. O interesse dos cientistas, por sua vez, seria decifrar os segredos do mundo natural e, se possível, fazer as coisas funcionarem. Como frequentemente obtinham sucesso, não viam nenhum despropósito na noção de progresso.

Morin (2001, p. 117) também salienta que:

Compreender tudo isso exige uma nova aprendizagem, pois fomos formados em um sistema de ensino que privilegia a separação, a redução, a compartimentalização, o próprio corporativismo dos saberes, que fraciona e aliena nosso modo de pensar; em consequência, uma reforma do pensamento se impõe. Sua necessidade é vital, porque a degradação da aptidão para globalizar e para contextualizar os problemas, para estabelecer os elos em cadeia do local e do global, para compreender suas interações é tão mais grave quanto os problemas fundamentais que são globais e complexos. Tudo isso se encontra tecido junto.

Este instigante assunto da gênese das ciências tem o homem como seu fundador, certamente. Foucault (2000a) explicita que o homem, o homem mesmo, enquanto objeto de saber, nunca foi objeto de saber, nem para as Ciências Humanas, como se verá melhor mais abaixo e principalmente no capítulo que segue a este.

O que interessa neste momento é que esta polarização edificou-se na sociedade ao separar a comunidade científica de pesquisadores entre Ciências Naturais e Exatas, dos estudos das Ciências Humanas.

Ainda segundo Snow (1995), essa divisão das ciências é uma perda para toda a sociedade. Uma perda prática, intelectual e criativa. De acordo com ele (SNOW, 2005), ambas as culturas, científica e humanista, se “autoempobrecem” quando se fazem de surdas, uma diante da outra, ignorando a diversidade e profundidade de suas diversas experiências intelectuais, afastando cientistas de não cientistas, e, de modo paradoxal, separando arte e ciência, ao dizer que “[...] quando esses dois sentidos se desenvolvem separados, nenhuma sociedade é capaz de pensar com sabedoria” (SNOW, 1995, p. 49).

Dessa forma, ele defende que, por meio de uma educação científica mais genérica, o cidadão pode obter ferramentas para compreender o papel da ciência na sociedade contemporânea. Snow julga, assim, que quanto mais a pessoa recebe educação, mais ela

crece em sua humanidade, mais ela se volta com preocupação e compaixão para os outros seres humanos, mesmo aqueles cuja vida cotidiana seja distante e desconhecida. Conforme a educação vai sendo possibilitada, sendo ofertada de modos que contemple aspectos científicos, sociais, artísticos, enfim, uma ampla formação educacional, há um crescimento pessoal e intelectual significativo de novas aprendizagens.

Para Snow (1995), é importante educar para que não se desconheça a experiência criativa, tanto na ciência quanto na arte. Isto coopera para que o entusiasmo pela busca do saber científico e a busca pela verdade, pela “descoberta do mundo” não seja uma simples utopia, ou uma disputa, ou um *ranking* de “lutas” entre cientistas e literatos, ou uma busca por autoridade e prestígio, muitas vezes próprias do mundo da ciência. Entretanto corrobora para que esta formação leve a uma visão mais ampla do mundo, da vida, da fragilidade do ser humano, de sua condição, do esforço necessário à sobrevivência e da necessidade de união entre todos para o benefício geral. União que se opera por reconhecer que estamos em uma mesma condição, a humana, e que os avanços proporcionados pelas revoluções através das muitas formas do funcionamento do mundo, de buscas pelas verdades, contribuam ao amenizar tantas mazelas e dificuldade a que os seres humanos estão sujeitos.

Há, como proposto por Snow (1995, p. 87), no primeiro dos significados que ele atribui ao uso do termo “cultura”, em seu texto, uma real ampliação do “desenvolvimento da mente”, de modo que o saber torna-se ampliado tanto em termos de aprendizagens das ciências puras quanto em termos de aprendizagens das humanas.

Para Snow (1995, p. 53), ainda estamos distantes da Revolução Científica se instaurar de fato, pois os “contemporâneos [ainda] têm lidado com a educação [de modo que ela pretende] preparar o jovem à aplicação das abstrações do conhecimento puro em produtos práticos e utilitários”. Por meio deste pressuposto, ele se pergunta:

Por que não estamos enfrentando a revolução científica? Por que outros países [mais adiantados] estão fazendo melhor? Como forjaremos nosso futuro, tanto o futuro cultural quanto o prático? [...] Se alguém começa a pensar somente na vida intelectual, ou somente na vida social, chegará a um ponto em que se torna claro que nossa educação revelou-se errada. (SNOW, 1995, p. 57).

Neste sentido é que o teórico diz que:

são muitas as formações e o tipo de pessoas, trabalhadores e pesquisadores necessários para que se dê a revolução científica [...], inclusive a necessidade de comunicadores que compreendam a linguagem dos cientistas diretamente envolvidos com as práticas que possibilitam a revolução e a sociedade, os políticos que viabilizam caminhos, abrem portas, estabelecem parcerias. (SNOW, 1995, p. 58).

Para este autor, “[...] acolher e incentivar a revolução científica significa (...) propiciar a riqueza que, em termos práticos e simplificados, representa mais qualidade de vida” (SNOW, 1995, p. 63) e será possível somente por meio da educação.

São os procedimentos educacionais, embora ele não diga como realizá-los, que parecem instaurar novas práticas sociais. Julgamos que, como esclarece Foucault (2012), essas práticas sociais se transformam em discursivas, já que são materializadas em textos, como se esclarecerá no Capítulo dois.

Para exemplificar o ponto de vista de Snow (1995), que na época em que o livro foi lançado (1963) não podia mesmo prever os possíveis entrelaçamentos entre as ciências, hoje já é possível observar concretamente tais práticas.

São procedimentos e práticas facilmente constatados em discursos veiculados, por exemplo, na *internet*, advindos tanto das Humanas como das demais Ciências, e que se fazem concretos em Museus de vários segmentos científicos (presenciais e/ou virtuais), Estações Ciências (em várias cidades), aulas em instituições acadêmicas (que são ofertadas com recursos que entrelaçam disciplinas científicas na forma, por exemplo, de videoconferências), Feiras Abertas sobre Ciências (expostas em praças públicas), Centros de Cultura (abarcando tanto a “cultura científica” como a “cultura dos literatos”, como pensou Snow), Exposições e Mostras de Fotografias (visualizadas em provedores *on line*, *sites*, etc.), dentre outras instituições.

Práticas sociais essas, dentre tantas outras que vêm sendo desenvolvidas em diversos bairros menos favorecidos em várias cidades, que se utilizam de recursos outros de aprendizagens para veicular seus conteúdos como: obras de arte, filmes, fotografias, palestras, peças de teatro, eventos musicais, leitura de obras literárias clássicas, leitura de obras da literatura infantil, da literatura de cordel.

O que pode ser observado nos dias atuais, portanto, é que a ciência está buscando encontrar novas formas e modos de se fazer presente, procurando relacionar, sem perda da sua cientificidade própria, “modos de ser artístico”, se assim se pode dizer, ou seja, modos que atinjam “o ser do homem”, que promovam o conhecimento de forma mais agradável, menos fragmentado, mais completo.

Essas práticas sociais, conquistas que vêm sendo instauradas ao longo das últimas décadas, têm tomado corpo e buscam levar àqueles que se dedicam a esses estudos outras concepções de ciência. Concepções que buscam ser mais abrangentes, no que diz respeito aos modos de aprendizagens, sem perder, contudo, a fidedignidade científica. Modos de levar aprendizagens que são bem mais difíceis de serem elaboradas, pois além de não se ter

modelos, uma vez que são novas formas de fazer e aprender ciência, também requer trocas interdisciplinares entre ciências, no caso, humanas e as demais.

Neste sentido é que também se instaura, em 1998, o Programa Interdisciplinar de Pós-graduação em CTS da UFSCar, buscando relacionar linhas de pesquisas distintas, somando-se, portanto, a tantas outras práticas que vêm se consolidando na Ciência universitária.

Como Snow (1995) observou há décadas, também Foucault (2004, p. 22, grifo nosso), no texto “Microfísica do Poder”, diz que o sujeito do conhecimento, o homem mesmo, até hoje foi sacrificado no que se refere à consciência científica. Resolvemos citá-lo na íntegra:

O sacrifício do sujeito de conhecimento. Aparentemente, ou melhor, segundo a máscara que ela usa (história), a consciência histórica é neutra, despojada de toda paixão, apenas obstinada com a verdade. Mas se ela (história) se interroga e se de uma maneira mais geral interroga toda **consciência científica** em sua história, ela descobre, então, as formas e transformações da **vontade de saber** que é instinto, paixão, obstinação inquisidora, refinamento cruel, maldade; ela descobre a violência das opiniões preconcebidas: contra a felicidade ignorante, contra as ilusões vigorosas através das quais a humanidade se protege, opiniões preconcebidas com relação a tudo aquilo que há de perigoso na pesquisa e de inquietante na descoberta. A análise histórica deste grande **querer-saber** que percorre a humanidade faz portanto aparecer, tanto que todo o conhecimento repousa sobre a injustiça (que não há, pois, no conhecimento mesmo um direito à verdade ou um fundamento do verdadeiro), quanto que o instinto de conhecimento é mau (que há nele alguma coisa de assassino e que ele não pode, que ele não quer fazer nada para a felicidade dos homens). Tomando, como ele o faz hoje, suas maiores dimensões, o **querer-saber** não se aproxima de uma verdade universal; ela (a história) não dá ao homem um exato e sereno controle da natureza; ao contrário, ele não cessa de multiplicar os riscos; ele sempre faz nascer os perigos; abate as proteções ilusórias; desfaz a unidade do sujeito; libera nele tudo o que se obstina a dissociá-lo e a destruí-lo. Em vez de **o saber** se separar, pouco a pouco, de suas raízes empíricas, ou das primeiras necessidades que o fizeram nascer, para se tornar pura especulação submetida às exigências da razão; em vez de estar ligado, em seu desenvolvimento, à constituição e à afirmação de um sujeito livre, ele traz consigo uma obstinação sempre maior; a violência instintiva se acelera nele e cresce; as religiões outrora exigiam o sacrifício do corpo humano; o saber conclama hoje a experiências sobre nós mesmos, ao sacrifício do sujeito de conhecimento. O conhecimento se transformou em nós em uma paixão que não se aterroriza com nenhum sacrifício, e tem no fundo apenas um único temor, de se extinguir a si próprio... A paixão do conhecimento talvez até mate a humanidade... Se a paixão do conhecimento não matar a humanidade ela morrerá de fraqueza. Que é preferível? Eis a questão principal. Queremos que a humanidade se acabe no fogo e na luz, ou na areia? [...] O que não quer dizer, [...], que a vontade de verdade seja limitada pela finitude do conhecimento! Mas que ela perde todo o limite e toda intenção de verdade no sacrifício que deve fazer do sujeito de conhecimento. O conhecimento da verdade permaneceria a única grande meta a que semelhante sacrifício seria proporcionado.

Para Foucault (2004), considerando-se a história da humanidade, há obstinações, desejos mesmo do homem em aprender, em querer-saber, em “vontade de verdade”.

Mas a História das Ciências demonstra que do modo como foi institucionalizado o conhecimento humano, não visou aprendizagens voltadas ao homem e sim a outras frentes como o racionalismo, o empirismo, etc, ou seja, objetos externos ao homem, mas não o homem. Isto Foucault (2000a) explora no livro “As palavras e as coisas”, e será melhor esclarecido no capítulo subsequente. Mesmo assim há no homem, segundo Foucault (2004), “a vontade de verdade”. Vontade esta que Snow (1995) já previa em seu dizer, e que Edgar Morin (2002) vem salientando com muita ênfase, na mesma direção de Snow.

Edgar Morin, na “Conferência de Encerramento do Seminário Internacional de Educação e Cultura”, ocorrido no SESC da Vila Mariana (SP), em agosto de 2002, diz que “o século 21 verá o desenvolvimento de processos culturais concorrentes antagônicos, complementares em certos casos, que se manifestaram no final do século 20”. Dentre os “processos culturais concorrentes antagônicos”, ele destaca cinco, todos ligados à arte, literatura e filosofia:

- 1) a expansão planetária da esfera das artes, da literatura e da filosofia;
- 2) a homogeneização, padronização, degradação e perda de diversidades, mas também a dialógica (relação antagonista e complementar) entre produção e criação;
- 3) o desenvolvimento de um folclore global;
- 4) o desenvolvimento de grandes ondas transnacionais, encontros, mestiçagens, novas sínteses e novas diversidades;
- 5) o retorno às fontes, a regeneração das singularidades. O conjunto de fatores que inclui a expansão da *internet* como um sistema neurocerebral artificial de caráter planetário e o desenvolvimento das multimídias irão exacerbar e amplificar as tendências em curso e acentuar os antagonismos entre uma organização concentrada, burocrática e capitalista da produção cultural de um lado, e as necessidades internas de originalidade, singularidade e criatividade do produto cultural de outro, ou seja, a necessidade da produção de levar em conta sua antagonista, a criação. Da mesma forma, ocorrerá o desenvolvimento concorrente e interferente entre, de um lado, o processo de padronização cultural e, de outro, o processo de individualização cultural, não apenas quanto às obras, mas também quanto ao seu uso (MORIN, 2002, p. 1).

Dos cinco aspectos acima que Morin (2002) vislumbra, observa-se hoje, principalmente na *internet*, o crescente domínio das esferas artísticas, literárias e filosóficas associadas ao domínio das ciências em geral. Por outro lado, há uma questão que, a nosso ver, ainda vem sendo construída nestas relações, como também é observado por Morin (2002), relacionada ao último ponto acima (cinco), qual seja, “o desenvolvimento das multimídias irão exacerbar e amplificar as tendências em curso e acentuar os antagonismos entre uma

organização concentrada, burocrática e capitalista da produção cultural de um lado, e as necessidades internas de originalidade, singularidade e criatividade do produto cultural de outro, ou seja, a necessidade da produção de levar em conta sua antagonista, a criação”.

Julgamos que este olhar diferenciado para a educação, no caso, formal e informal, tal como proposto por Morin (2002, 2007), e também por Snow (1995, p. 12) anteriormente, é que levaria a “uma mudança educacional que atinja a massa e cultive indivíduos que usufruam e produzam ciência e arte, mas que também assumam o dever de minorar o sofrimento de seus contemporâneos”.

Neste sentido é que nossa pesquisa começa a se apoiar, pois o que também se visualiza nela é um método, um caminho epistemológico que direcione a possibilidade de se compreender de que modo é possível analisar a linguagem de discursos fílmicos, portanto, estético e artístico, tendo em vista a compreensão da ciência nos dias de hoje. Ou seja, de que modo, nas palavras anteriormente citadas de Morin (2002), é possível encontrar “o processo de individualização cultural, não apenas quanto às obras, mas também quanto ao seu uso”.

Considerando-se que nossa primeira graduação é na área de Ciência da Informação e que nela, por um lado, o mercado de trabalho opera com instituições como bibliotecas e museus (presenciais e virtuais) e, por outro lado, que o trabalho realizado nestas instituições está voltado também para a análise de textos, dentre eles, os fílmicos, transformando-os em informações; considerando-se, ainda, que esta pesquisa está sendo desenvolvida no campo CTS, na Linha de Pesquisa em Linguagens, Comunicação e Ciência; considerando-se, por fim, que nós também, como analistas do século XXI, sentimo-nos responsáveis em diminuir o “fosso existente” entre as ciências, valemo-nos de uma teoria do conhecimento, a “Arqueológica”, de Michel Foucault, para nos dar o amparo em aprendizagens na análise de filmes.

Deste modo, portanto, encontramos um caminho para justificar a análise de obras do cineasta Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006), inserindo-as no campo do CTS, como levantado na pergunta inicial deste capítulo.

No próximo capítulo, necessário se faz esboçar aspectos da teoria foucaultiana que será aplicada em alguns dos filmes deste diretor.

3 A PROPOSTA DE FOUCAULT PARA A ANÁLISE DISCURSIVA

O discurso e a figura têm, cada um, seu modo de ser; mas eles mantêm entre si relações complexas e embaralhadas. É seu funcionamento recíproco que se trata de descrever. (FOUCAULT, 2000, p. 80).

No capítulo anterior, buscou-se responder a uma questão: é possível relacionar o campo CTS com a análise de filmes? Diante desta questão, recorreu-se a Snow (1995), principalmente, mas também, Morin (2001, 2002, 2007) e Foucault (2000a, 2004, 2012) - teóricos que auxiliaram na reflexão de que não somente é possível, como necessário, atrelar os estudos científicos aos da literatura e aos das artes e estética em geral.

Os filmes, nesse sentido, apresentam-se como importantes contribuidores nas aprendizagens, uma vez que veiculam diversos saberes. Contudo, eles não são simples de ser analisados, pois agrupam, simultaneamente, múltiplas linguagens em movimento, dentre outras: imagética, oral, escrita, musical, sonora.

Neste capítulo, portanto, a pergunta a que se propõe responder é: qual é a proposta teórico-metodológica de Michel Foucault para se analisar discursos? Para responder a tal questionamento, valemo-nos de Foucault (2012) em relação aos conceitos sobre o “enunciado”, a “formação discursiva” e o “arquivo discursivo”, e também da tese de doutorado de Gaspar (2004), uma das estudiosas deste assunto e deste teórico.

Antes, porém, de entrar nestes conceitos propriamente ditos, necessário se faz compreender o modo como Foucault (2000a) observou o surgimento do homem enquanto sujeito, nas Ciências Humanas e, para tanto, as pesquisas de Araújo (2008) serão relevantes. Isto porque Foucault observa esta relação das Ciências Humanas com o sujeito do conhecimento por meio dos discursos.

3.1 Foucault e o surgimento do sujeito nas Ciências Humanas

Neste tópico, que se ampara na obra de Inês Lacerda Araújo (2008), uma das estudiosas dos escritos de Michel Foucault, busca-se compreender como este teórico observou as relações entre o surgimento do sujeito nas Ciências Humanas, temática desenvolvida em seu complexo texto “As palavras e as coisas” (2000).

O filósofo francês Michel Foucault (2000) mostra que cada época tem seu pensamento próprio, uma maneira característica de se conceber o mundo. Esse modo de conhecer é

possibilitado conforme os *a priori* históricos, os discursos vigentes, ou os solos de saber que constituem cada época. Foucault (2000a) denomina *a priori* histórico as configurações históricas em que os saberes podem ser veiculados, ou, nas palavras de Inês Araújo (2008, p. 38), “[...] condições para se conhecer ou se falar de algo e para que algo possa ser objeto de conhecimento”, de cada época.

Esta identidade da época é possibilitada por suas práticas, e os discursos desempenham papel significativo neste contexto, já que eles representam “o dito social”.

O discurso, o que revela as épocas em textos, articula significativamente “[...] uma espécie de acontecimento do dizer na esfera do saber” (ARAÚJO, 2008, p. 38) e, quando analisado, torna-se uma ferramenta de esclarecimento do pensamento das épocas, dos modos de se conhecer, da atuação do poder – pois todo o discurso carrega poder – e de seus efeitos sobre os sujeitos.

O modo de conhecer se altera quando o solo de saber, ou o que ele chamou de *episteme*, sofre rupturas e o pensamento passa a ser outro. Quando “[...] o que era saber passa a não-saber, há uma mutação e novas coisas passam a ser descritas e enunciadas de outra forma” (ARAÚJO, 2008, p. 43). O conhecimento acerca da vida, do trabalho e da fala abre caminhos para que se questione quem é este “ser que vive, produz e se comunica” (FOUCAULT, 2000a), ou seja, os sujeitos.

No século XVII, século do empirismo e do racionalismo para a história da filosofia e para a história das ciências e, caracterizado por Foucault como o século da representação, o homem representa aquilo que a ele é cognoscível, aquilo que o ocupa: sua vida, sua linguagem, seu trabalho.

A linguagem é utilizada para traduzir o mundo e os saberes dele apreendidos, auxiliando a classificação de seres para melhor agrupá-los. Representa-se por não haver mutação, toma-se o ser como “pleno e contínuo”, passível de representação: o fator tempo não é considerado; a língua classifica; a vida é observada; a produção é trocada. No domínio da gramática geral é a linguagem que possibilita a representação, portanto, a classificação. O signo atua como uma unidade da linguagem. Ele é o responsável por dar significado aos objetos, por ligar as palavras às coisas dando-lhes um nome que sintetiza e inscreve sua essência comum.

Na história natural, observa-se a estrutura dos seres e ordena-se, via linguagem, conforme as identidades.

Na análise das riquezas, a moeda que marca o valor da mercadoria categoriza a riqueza assim como a língua categoriza o signo, isto é, “[...] designa e dá significado à quantidade de

riqueza produzida” (ARAÚJO, 2008, p. 43) – aparecendo, aqui, a categoria tempo que influi no acúmulo da riqueza.

Nesse momento histórico, a representação derivada dos estudos das linguagens era o que possibilitava o conhecimento, sendo este mesmo os resultados nas análises cujo instrumento era o sistema geral dos signos. O conhecimento, portanto, baseava-se no que podia ser representado; as análises eram feitas através da linguagem que se tornava discurso ao traduzir o mundo cognoscível ao dizer “a realidade configurando-a sob a forma de proposições assertivas” (ARAÚJO, 2008, p. 108), assegurando um valor a cada signo representável e afirmando-o.

O saber sofre mutação e a linguagem passa a produzir um discurso outro, diferente daquele em que o conhecimento é formulado a partir das análises somente das representações sígnicas de que as ciências se valem. Quando a linguagem que representa o pensamento passa a voltar-se para si mesma, não apenas traduzindo o mundo a ser descoberto para se classificar e representar, o pensamento se volta para o que está sendo representado e para a figura daquele que realiza esses feitos representados da vida, da fala e do trabalho.

O homem, quiçá um vestígio seu, aparece como objeto de conhecimento para as ciências, que o pensa enquanto ser vivente, falante e produtor para, posteriormente, buscar compreender quem é este sujeito que realiza tais ações. Teria ele uma identidade (classificável)? Uma essência (imutável)? Uma verdade (tangível)? Condições foram dadas, portanto, para que as configurações do saber se alterassem e que o pensamento fosse outro, voltando-se para outro objeto de conhecimento: o homem. Nasce, então, a modernidade.

Essa mudança no pensamento inicia a “era da história”, em que “o ser é conhecido por ter uma história [...] modo de saber que dá acesso ao ser” (ARAÚJO, 2008, p. 43). As organizações analógicas, semelhanças parciais entre coisas diferentes, e o desenrolar sucessivo do tempo tornam-se considerações significativas nesta *episteme*, nesta configuração da ordem do saber.

No final do século XVIII, início do século XIX, surge então, Ciências para pensar este ser, o homem, inaugurando o saber moderno. Os objetos dessas ciências da segunda metade do século XVIII são: a análise da produção que funda a Ciência da Economia Política; a organização da vida para a Biologia; e a evolução das línguas para a Filologia. É a primeira vez, segundo Foucault (2000a), que o homem começa a ser vislumbrado como objeto mesmo da Ciência.

O trabalho é tido como necessário e o homem como o produtor, o executor do trabalho. A produção substitui a troca e as condições de produção passam a ditar os valores. A

noção de trabalho é introduzida às análises da riqueza, o que faz aparecer a Economia Política.

A história natural cede lugar à Biologia, surgindo a noção de função do órgão - o que possibilita a distinção entre organismos vivos e matéria inorgânica, e a prática da anatomia comparada ganha amplitude. Mantém-se a preocupação em se estabelecer não apenas identidades, mas também dessemelhanças entre os seres vivos.

A Filologia aparece comparando as diferentes formas gramaticais. Antes, a Gramática geral e, agora, as primeiras Gramáticas comparadas junto com o conceito de flexão das palavras – seu modo próprio de estruturação e organização. A linguagem torna-se objeto de conhecimento e, como tal, é passível de formalização, sendo tomada como expressão de um povo e não apenas como um conglomerado de signos que descrevem o mundo e traduzem o que se quer cognoscível.

A representação não é completamente excluída dos modos de conhecer, tem sua continuidade e ocorre na significação das comparações: a Biologia comparando organismos, funções; a Filologia comparando as gramáticas, as estruturas das linguagens. A representação se mantém também aparecendo nas ciências do século XX, quando a figura do homem como objeto de conhecimento emerge com maior evidência.

São estas novas ciências que começam a fundir o que ficou conhecido como as Ciências Humanas, “[...] solo de saber em que surgiu esse discurso com pretensão à ciência sobre os homens” (ARAÚJO, 2008, p. 38), ou seja, um dos objetos de estudos de Foucault, preocupado que estava com o que as Ciências Humanas pronunciaram (enquanto discurso) sobre o homem (enquanto ser humano).

Na obra “As palavras e as coisas” (2000), Foucault “[...] pretendeu evidenciar que há uma ordem na disposição das coisas para o saber e que essa ordem nada mais é do que o discurso de cada época” (ARAÚJO, 2008, p. 37). Esclarece ele, assim, o surgimento das Ciências Humanas que aparecem como uma adequação das ciências anteriores às inquietações do próprio homem. Esta adequação consiste na adoção parcial de três planos: o modelo das ciências empíricas – Biologia, Filologia, Economia Política – com o predomínio do modelo linguístico, como explicitado brevemente acima; as proposições e experimentos dedutíveis e verificáveis das ciências formais – Matemática e Física; e a preocupação da Filosofia, refletindo sobre o homem.

As formas empíricas, diz Araújo (2008, p. 109), a vida, a produção e a fala, que possibilitam ao homem conhecer-se, “são as condições de seu saber e ao mesmo tempo de seu ser homem”:

O homem [enquanto objeto da ciência] aparece quando surge a biologia, que o mostra como organismo vivo, a vida tendo suas próprias condições de evolução; a economia, que o mostra como ser produtor, cujo trabalho depende de seu modo de produção; e a filologia, que o mostra como falante, tendo a língua suas regras próprias. [...] as condições que constituem o homem são as mesmas pelas quais se pode conhecer, são as condições empíricas do conhecimento. (ARAÚJO, 2008, p. 111).

O homem representado, assim, “entra em cena” pelas ciências pensadas por ele e para ele - as Humanas, que buscavam compreender sua origem, sua história, o que o funda, quais são as verdades que o circundam. “Verdades ilusórias”, conforme diz Nietzsche (apud ARAÚJO, 2008, p. 96), pois o resultado refere-se a um “objeto facetado; a uma subjetividade construída”, conforme Foucault (2000a), “e não ao indivíduo em si”. As tentativas de objetivá-lo e conhecê-lo segmentaram-no para torná-lo classificável, dispersaram-no.

As Ciências Humanas nascentes buscaram, pois, baseadas em modelos do racionalismo cartesiano e do empirismo, descobrir elementos que constituem o homem, formas de subjetivação, mas não o homem em si. Essa tentativa reconduziria “[...] a experiência em direção, talvez, a novas subjetividades” (ARAÚJO, 2008, p. 96).

O resultado, como afirmado por Araújo (2008), será o desvendar de uma figura dissolvida pelos recortes fragmentários e classificáveis que o moldam. Não será ele mesmo, como ser, mas tão somente o que as práticas discursivas e não discursivas fazem dele: o sujeito do discurso científico, moldado, porém, pelo viés cartesiano.

Deste modo, para Foucault (2000a), até a metade do século XX, a noção de sujeito não foi considerada pelas Ciências Humanas e, no caso particular das Ciências da linguagem, até então, só se levava em conta o conteúdo textual a ser veiculado e não propriamente “o modo como o homem se apresentava internamente ao texto”, via discursos.

Foi uma proposta inovadora que se iniciou propriamente com teóricos que pensaram “o discurso como prática”, como segue.

A análise do discurso começou a surgir quando a sistematicidade e a assistematicidade da língua foram postas em discussão. A linguagem passou a ser vista como um ramo de estudo muito complexo para estar limitada somente ao sistema saussuriano. Desta maneira, a fala, o sujeito, a ideologia, o social, a história, a semântica e outras exclusões operadas por Saussure são trazidas para as discussões linguísticas.

A partir da segunda metade do século XX, em torno de 1960, com Pêcheux, Foucault e as obras de Bakhtin traduzidas do russo, a preocupação de teóricos das Ciências Humanas como Filósofos, Historiadores, Psicólogos, Linguistas passou a ser, enfim, encontrar o sujeito nos textos. Surge aí, então, a busca pelos discursos, nos textos, em processos analíticos que

evidenciavam as subjetivações, uma vez que os textos carregam e são carregados de sentidos de quem os pronunciou, ou seja, a constituição do indivíduo enquanto sujeito da história.

No contexto, elegeu-se a teoria “arqueológica” de Foucault (2012) para se depreender de que modo ele compreendeu e se empenhou em estabelecer regras para fazer análises discursivas, buscando, em sua essência, observar “o que os homens disseram”, ou melhor, o sujeito – por sua potencialidade de “[...] localizar ordens ou configurações de saber e delas fazer uma experiência crítica, uma análise” (ARAÚJO, 2008, p. 96). Para tanto, Foucault (2000b) se dirigiu ao espaço geral do saber e ao modo de ser das coisas que aí aparecem, e isto se encontra em textos que revelam discursos humanos.

Segundo Fischer (2001), outra estudiosa de Foucault, o discurso não é apenas um conjunto de signos como comumente se aprende, pois os significantes carregam significados em sua maioria não visíveis. Contudo, os signos podem ser operados no movimento da relação analítica discursiva entre enunciados discursivos, e esses se encontram em grupos de textos que revelam, vamos dizer assim, um percurso temático. Para Foucault (2012), deste modo, o discurso põe em funcionamento os enunciados e suas relações. Ele revela práticas sociais historicamente determinadas que se transformam em discursos, por meio dos pronunciamentos enunciativos dos sujeitos. Sendo assim, os enunciados discursivos se entranham em características históricas.

Mas o que é o discurso para Foucault? O que é o enunciado discursivo? É o que veremos a seguir.

3.2 O que é o discurso para Foucault

Antes de expormos o que é o discurso para Foucault, iniciaremos por seu entendimento acerca do que ele considera a menor parte do discurso, ou seja, o enunciado discursivo. Para tanto, a elaboração deste tópico será amparada quase em sua integridade, na leitura da tese de doutorado de Gaspar (2004).

Foucault (2012, p. 99, grifo nosso) afirma:

O enunciado [...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles **‘fazem sentido’** ou não, segundo que regras se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação [...] ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de

unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço.

Se o enunciado é uma função existencial, então, o que é uma “função”? E por que “existencial”?

Partindo-se do pressuposto de que a palavra “existencial” tem origem em existir, viver, em práticas estabelecidas nas relações sociais, julgamos estar no caminho correto, pois, Foucault (2012, p. 56, grifo nosso) é um teórico que adota o “discurso” como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos”. No sentido das práticas, como poderíamos conceber uma função?

Por analogia, podemos considerar que os homens exercem várias funções sociais: professores, religiosos, cientistas, médicos, comerciantes, profissionais autônomos, dentre outras. Essas funções são vinculadas a instituições sociais e, sendo assim, respectivamente, aos exemplos dados: em escolas, instituições religiosas, universidades e institutos de pesquisas, hospitais, estabelecimentos comerciais, bem como, em vários trabalhos autônomos em que necessitam vincular-se às leis e tributos de outras instituições (I.N.S.S.³, por exemplo).

Nessas funções e instituições, os homens também ocupam determinadas posições como docentes, chefes, coordenadores, padres, bispos, pesquisadores, especialistas, cirurgiões, vendedores. Quando eles ocupam tais funções, nas instituições, nessas posições, os homens sempre estão situados num determinado lugar (cidade, país) e numa determinada época (data, ano). Desse modo, os homens se comunicam, ou seja, falam, ouvem, adaptam-se às regras locais, informam-se por meio das leituras, pesquisas, trocas de conhecimentos, enfim, os homens se pronunciam e interagem.

Entretanto, os homens não ocupam todo o tempo uma única função e posição, na mesma instituição, nem no mesmo lugar e data, tampouco observam as mesmas materialidades o tempo todo. Num único dia, por exemplo, o homem pode ser o pai, mas também o médico, o chefe, o esposo, o consumidor de alguma mercadoria. Ele também pode estar em instituições diferentes como a familiar, a hospitalar, a comercial, ou a de cunho político.

Nesta heterogeneidade de funções, os homens também mudam de lugares, isto é, podem trabalhar em um determinado lugar e residir em outro e, da mesma forma, numa outra época, podem desempenhar diferentes tarefas em relação a diversos momentos de sua vida.

³ Instituto Nacional do Seguro Social (I.N.S.S.).

No entanto, embora seja bastante diversificada a dinâmica humana de interação social, os homens, no processo de vivências, produzem enunciações e recorrem ao “uso” de vários textos na busca de conhecimento, de saberes. Para Foucault (2012, p. 116), “[...] diremos que há enunciação cada vez que um conjunto de signos for emitido”.

Isto posto, no cotidiano de suas práticas sociais os homens podem “falar uma mesma coisa”, por meio de enunciações diversas, e representar o “dito” recorrendo a diferentes materialidades (oralidade, escrita, pintura, desenhos, filmes). Podemos imaginar que, no cotidiano de um médico ortopedista, durante uma cirurgia, conversando com seu assistente, ele diga: “Me passe a serra.”, solicitando, assim, um instrumento de trabalho para suas necessidades, em uma situação específica. Se um operário da construção civil estiver assistindo a um filme documentário que descreva como construir uma casa e ouvir um engenheiro dizer: “Me passe a serra.”, solicitando também uma ferramenta para as suas necessidades, obviamente que serão pessoas diferentes, que estarão em locais e datas diferentes, em outras funções e posições, recorrendo a materialidades diferentes, em situações distintas. O primeiro conversa, enquanto o outro ouve uma fala de um filme. Embora as mesmas palavras estejam sendo pronunciadas, os mesmos signos sendo emitidos e, talvez, até os mesmos gestos, podemos perceber que a maneira como o médico e o engenheiro (no filme) se pronunciaram são diferentes, pois as condições existenciais em que essas enunciações foram pronunciadas são distintas.

Portanto, no exercício das funções sociais, nas posições que ocupam, nas instituições em que se encontram e nas materialidades às quais recorrem buscando o saber, os homens produzem enunciações.

Assim sendo, as enunciações são diferentes dos enunciados. Para Foucault (2012, p. 16):

É necessário pôr de lado, inicialmente, a multiplicidade das enunciações. [...] duas pessoas podem dizer ao mesmo tempo a mesma coisa; já que são duas, haverá duas enunciações distintas. Um único e mesmo sujeito pode repetir várias vezes a mesma frase; haverá duas enunciações distintas no tempo. A enunciação é um acontecimento que não se repete; tem sempre uma singularidade situada e datada que não se pode reduzir.

A intenção em exemplificar algumas maneiras de pronunciamentos da enunciação é para justificar e distinguir que o enunciado não é identificado, simplesmente, por uma série de emissões sígnicas que se aloja nas formas escritas, faladas, fotografadas ou outra qualquer e que podem se repetir, indefinidamente, por qualquer pessoa, em todo e qualquer texto. Se

assim fosse, teríamos que observar todos os enunciados iguais desde quando eles começaram a ser produzidos.

Se existem inúmeras enunciações que são pronunciadas o tempo todo, há um número limitado para “os enunciados”, já que “eles são raros”. Foucault (2012, p. 28) argumenta:

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares [...]

Embora este autor exponha que os enunciados se repetem, e isso pode ser observado no movimento de transformação dos mesmos, o fato de eles se transformarem, ou seja, migrarem de um possível campo em que se situam e aparecerem em outros campos faz com que o enunciado seja visto numa “situação de trabalho”, numa situação de “atividade”, e “cumprindo uma função”, uma “função de existência”.

O enunciado observado, deste modo, indica que precisa existir alguém para corporificar na forma escrita, ou filmada, ou fotografada, ou sonora. Enfim, é necessário que haja um sujeito considerado legítimo, que agrupe os discursos dispersos em alguma materialidade na qual se observa que ele se apresenta em campos de coexistência, e também numa série que se repete. Assim:

Poderíamos falar de enunciado se uma voz não o tivesse enunciado, se uma superfície não registrasse seus signos, se ele não tivesse tomado corpo em um elemento sensível e se não tivesse deixado marca - apenas alguns instantes - em uma memória ou em um espaço? (FOUCAULT, 2012, p. 115).

O movimento dos deslocamentos enunciativos foi também o que levou Foucault a identificar a função existencial enunciativa.

Identificar e descrever qual seria a função existencial dos enunciados, para Foucault (2012), é o trabalho do analista do discurso, pois eles são produzidos sob determinadas condições de produção discursivas que se articulam e se relacionam a outros discursos, a outras condições de produção.

Para Foucault (2012), as variações e as constâncias dos enunciados podem ser percebidas por meio de determinados princípios e regras que as identificam, sendo que ele as formulou e indicou de que modo é possível encontrar unidades que regem a formação dos enunciados.

Foucault (2012, p. 43, grifo do autor) destaca:

Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição [...]. As *regras de formação* são condições de

existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.

Uma das “repartições discursivas” observada por Foucault e que o levou a propor princípios de análise é o enunciado. As outras são as “formações discursivas” e o “Arquivo”.

Foucault dedicou uma atenção especial na busca e na relação para a identificação e descrição dos enunciados, das formações discursivas e do arquivo. Na verdade, todo o livro “A Arqueologia do saber” (FOUCAULT, 2012) é voltado para a explicitação destes princípios.

As formações discursivas, que serão explicitadas mais abaixo, apresentam-se como unidades “maiores” de análise, mas para Foucault (1997, p. 91) “o enunciado é a unidade elementar do discurso”. É o “átomo” do discurso.

Deste modo, Foucault (1997, p. 100) propôs um conjunto de regras que é preciso aplicar na operação da análise enunciativa. Ele apresenta quatro princípios para que se possa identificar a função enunciativa. Vamos a eles.

O primeiro princípio que ele elege para identificar o enunciado em sua função existencial refere-se ao fato de eles poderem ser repetidos, por meio de uma *série*.

a) *O enunciado se apresenta numa série*

Qualquer enunciado se encontra assim especificado: [...] não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo. (FOUCAULT, 1997, p. 113).

Esse autor percebe a evidência da série enunciativa não somente pelas palavras, sintagmas, proposições, códigos, termos ou atos de fala. Por esta via de análise não há, na busca do enunciado, uma correlação tão evidente.

A observação da série enunciativa não ocorre, tampouco, por uma recorrência imagética, escrita ou verbal, mas antes Foucault (1997, p. 104) indica que é preciso perceber que a série estaria “[..] ligada a um ‘referencial’ que [...] forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado”.

O referencial a que o autor se refere diz respeito a um conjunto de formulações que caracteriza o nível enunciativo.

O analista, ao observar os filmes, no caso desta pesquisa, necessita estar atento, inicialmente, à repetição serial, ou seja, ao número de vezes que determinadas cenas, ou frases

escritas, ou orais são apresentadas imageticamente ou pronunciadas enunciativamente no filme. Nessa primeira “seleção” e seguindo a proposta do referencial, o analista precisaria observar atentamente quais os lugares em que os enunciados estão sendo pronunciados (instituições a que estão vinculados); em quais condições o enunciado foi pronunciado (cenas imagéticas, escritas ou orais, anteriores e posteriores à cena e ou sequência escolhidas, que fizeram com que aquele enunciado fosse destacado); qual a relação estabelecida entre o(s) enunciado(s) eleito(s) com os objetos que aparecem nos filmes; qual a relação que se poderia estabelecer entre os sujeitos que interagem nas cenas enunciativas; qual a relação com a forma material, oral, escrita ou sonora em que o enunciado se apresenta (o campo de emergência em que ele se destaca).

No que tange à série enunciativa, Foucault destaca que é necessário também observar a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos. Assim, tomando-se como referência o filme, precisaríamos observar, por exemplo, quem está se pronunciando na cena (ou sequência) que poderá ser eleita como um possível enunciado? Quais as relações entre os objetos (enquanto coisas) que aparecem na cena com os sujeitos? Qual a relação entre a forma material que os objetos assumem, os figurinos, o cenário, as cores e as luzes com o enunciado fílmico? Assim, o que este teórico a princípio sugere é a atenção do analista em relação aos “estados das coisas” que efetivamente se apresentam.

Concomitante à série, outra regra para identificar o enunciado consiste na observação do **sujeito** que enuncia.

b) *O sujeito do enunciado não é idêntico ao autor*

Para Foucault, o sujeito do enunciado não é idêntico ao autor. O autor, segundo Foucault (2012, p. 26) é o “[...] princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações, foco de sua coerência”. Já o sujeito do enunciado é concebido por ele (FOUCAULT, 2012, p. 109) como:

[...] um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes [...]. Descrever uma formulação enquanto enunciado [...] [consiste] em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito.

Podemos perceber, deste modo, que o sujeito enunciador se destaca pelo lugar e posição que ocupa no funcionamento discursivo. Um lugar, pois seu pronunciamento advém de diversas práticas estabelecidas institucionalmente. Uma posição, uma vez que seu saber é oriundo de um domínio próprio do sujeito que enuncia.

Considerando o filme, é possível observar que há vários sujeitos enunciativos como personagens, roteiristas, fotógrafos, tradutores, músicos, figurinistas, pessoas que trabalham com a mixagem do som, editores de imagem. De fato, existem filmes em que a fotografia é tão presente que o sujeito enunciativo, nesse caso, seria o fotógrafo ou o profissional que manuseia a câmera. Em outros, a música é tão marcante que talvez o sujeito enunciativo pudesse ser o músico ou a música. Essa regra enunciativa indica também que se os sujeitos assumem posições diferenciadas no funcionamento discursivo, o autor (no caso do filme, o diretor) assume a posição de “princípio de agrupamento dos discursos” que seriam pronunciados pelos vários sujeitos enunciativos. Assim, outra regularidade para a identificação dos enunciados, além da série enunciativa, é a posição que o sujeito ocupa na instituição.

O terceiro princípio proposto por Foucault para se encontrar o enunciado, diz respeito ao *campo associado*.

c) *O enunciado se insere num domínio associado*

Para Foucault (1997, p. 112), “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”. Eleger enunciados e distingui-los dentre aqueles que possam se apresentar para a análise, articulando-os ao “principal”, isto é, aos que estão em torno do possível enunciado eleito, num campo associado, também pressupõem regras.

Nesta trama complexa do campo associado, Foucault (1997, p. 112) propõe ao analista a observação de quatro conjuntos: a) a série; b) o conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não) seja para repeti-las, seja para modificá-las, seja para falar de cada uma delas; c) o conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que pode vir depois deste, como sua consequência; d) o conjunto das formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais o enunciado toma lugar sem consideração de ordem linear e com as quais, ao contrário, este será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível a um discurso futuro.

Esta regra, particularmente, é bastante difícil de ser precisada, pois ela depende do “contexto” em que se encontra o enunciado eleito. Julgamos que, no movimento da análise, será possível identificá-la melhor.

A quarta regularidade, diz respeito à *materialidade* enunciativa.

d) *O enunciado deve ter existência material*

Para Foucault (1997, p. 118):

a) A materialidade não está “ligada” somente a um texto em si, embora seja aí representada, mas também às instituições materiais às quais se vincula. Foucault exemplifica que um enunciado pode ser o mesmo tanto numa folha de papel, num cartaz, ou em uma reprodução oral. O enunciado define possibilidades de reinscrição e de transcrição;

b) O teórico afirma que se os enunciados ressurgissem o tempo todo, tudo seria novo e assim haveria sempre e constantemente vários enunciados sendo pronunciados. Portanto, para o autor há uma estabilidade enunciativa em que o enunciado se mantém constante, e isso ocorre por meio da reinscrição. Mas, por outro lado, ele se desloca para outros campos de utilização, por meio da transcrição. Sendo assim, para o teórico:

[...] a constância do enunciado, a manutenção de sua identidade através dos acontecimentos singulares das enunciações, *seus desdobramentos através da identidade das formas*, tudo isso é função do *campo de utilização* no qual ele se encontra inserido. (FOUCAULT, 1997, p. 120, grifo do autor).

Esta quarta regra, a existência material que aloja o enunciado, particularmente, precisaria ser observada com muito cuidado no filme devido à atuação simultânea e em movimento das diversas manifestações de linguagem que nele se encontram: a fala oral, a escrita das legendas, as imagens, os sons, os figurinos, dentre outros. Isto porque o enunciado pode não estar na imagem e pode encontrar-se na oralidade, na música, ou na escrita. Mas esta regra é que também garante a estabilidade é a observação atenta do analista fílmico, no que se refere às possibilidades de reinscrição e transcrição, no campo de utilização.

A série, o sujeito, a materialidade e o campo associado, deste modo, compõem os quatro princípios para a busca e o encontro do enunciado. Essas regras revelam a existência de alternâncias e deslocamentos enunciativos, mas também são possibilidades metodológicas que identificam a unidade enunciativa.

Uma das intenções de Foucault é que a aplicação dos princípios resulte numa descrição em que apareça o estabelecimento das relações entre esses princípios. Isto porque estes não são descritos na observação das obras em suas individualidades, tampouco estaticamente, mas são dinâmicos. Devido a isto é que Foucault (2012, p. 122) explicita que “o que se descobriu não foi o enunciado atômico - com seu efeito de sentido, sua origem, seus limites e sua individualidade -, mas sim, o campo de exercício da função enunciativa e as condições segundo as quais fazem aparecer unidades diversas”.

Podemos avaliar que, se no início da análise as regras são aplicadas internamente em um único texto para que se possa depreender um possível enunciado, as reinscrições, essas regras devem ser aplicadas também aos demais textos, nas transcrições, ou seja, em um grupo de textos, no caso, fílmicos, que se pretende analisar. Todas as regras para a identificação enunciativa precisam ser observadas tanto internamente, a um dado texto, quanto internamente, em vários textos para, depois, ser relacionadas entre si.

É assim que se percebe o enunciado em seu exercício, em sua atividade, em sua “função de existência”.

É possível perceber, por esses conjuntos de regras, de que modo o referido filósofo fundou novos princípios, e devido a isso é que se sai do lugar comum dos modelos tradicionais de análise. Se por um lado isso é instigante e inovador, por outro, sem dúvida, é um novo saber e um novo campo de análise que se evidencia, pressupondo estudos, aplicações, tentativas e erros. Apesar das regularidades arqueológicas não serem consideradas como regras universais, mas “princípios de direções”, elas oferecem bastante segurança ao analista.⁴ Embora nas primeiras leituras os princípios arqueológicos possam parecer “difíceis” de serem aplicados, no percurso da análise eles se afiguram bastante didáticos.

Percebe-se, deste modo, que essa teoria não busca encontrar unidades que se formam a partir de pré-conceitos já estabelecidos.

Foucault (1997, p. 43, grifo do autor) expõe que:

[...] tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou ainda, [...] descreveria sistemas de dispersão.

As dispersões que agrupam enunciados discursivos formam, por assim dizer, “blocos enunciativos”, ou formam discursos, derivando disto as “formações discursivas”.

É nesse sentido que Foucault (2012, p. 43, grifo do autor) destaca sua compreensão sobre as formações discursivas:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*.

As “formações discursivas” agrupam-se em um “arquivo discursivo”.

⁴ Julga-se que se pode comprovar a precisão dos princípios arqueológicos na análise dos filmes de Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006), que serão apresentados no capítulo cinco.

Foucault (2012, p. 148) distingue a sua compreensão sobre o arquivo de algumas práticas que também o descreveram:

Não entendo por esse termo [arquivo] a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição.

O arquivo para Foucault, então, não é um conjunto de documentos que podem ser observados, recorrendo-se às regras anteriormente padronizadas à análise, tendo por finalidade estabelecer alguns procedimentos de organização. Tampouco ele o percebe como normalizações, códigos, índices, listas, cabeçalhos, classificações, notações, remissivas, fichas, referindo-se às determinadas técnicas organizacionais que têm como objetivo preencher e registrar dados pré-estabelecidos, e que são aceitos por um processo de universalização, mesmo que atualmente haja o recurso de tecnologias computacionais.

O autor não questiona e menos ainda confronta as possibilidades acima de organização do arquivo, uma vez que há determinadas práticas históricas em certas épocas, lugares, instituições e o consenso entre sujeitos que justificam determinados procedimentos em relação aos problemas advindos da análise e organização do arquivo.

Contudo, não é esse o entendimento desse teórico sobre o arquivo. Para Foucault (2012, p.148, grifo do autor):

[...] Temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*. [...] Trata-se, [...] do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, [...] tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; [...] não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. [...] O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas [...] se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas [...]. O arquivo [...] é, o que na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo [...] é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*. [...] o *arquivo* define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos *acontecimentos regulares*, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. [...] entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem às regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo

tempo, se modificarem regularmente. *É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados.* [...] O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade.

Percebemos, assim, que Foucault observa o arquivo como o “sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”. Formação, pois o arquivo descreve a “própria raiz do enunciado-acontecimento” e, desse modo, ele detém-se no “sistema [que gerou] sua enunciabilidade”. Transformação, pois Foucault também o determina no “modo de atualidade do enunciado-coisa” indicando, assim, para o “sistema de seu funcionamento”.

Até agora, foram mencionados as regularidades e princípios oferecidos por Foucault (2012) que regem os deslocamentos e as dispersões dos enunciados para a identificação das formações discursivas que, por sua vez, agrupam-se no arquivo discursivo. Mas não pronunciamos ainda como descrevê-los.

Quando o enunciado discursivo encontrado tanto no texto originalmente eleito quanto em outros textos ajusta-se à formação discursiva, como o analista poderia descrevê-lo? Ou seja, como ajustar então a descrição dos enunciados à análise das formações discursivas? Seguindo as orientações de Foucault é o que agora precisa ser respondido, para que se possa compreender isto no movimento das análises que serão feitas no capítulo cinco.

Para Foucault, descrever os enunciados encontrados nos vários textos, para que esses se ajustem às formações discursivas, pressupõe outros procedimentos além dos relatados anteriormente. Os procedimentos que serão apresentados a seguir são uma pequena síntese da Parte III, *O enunciado e o Arquivo*, Capítulo III, *A descrição dos Enunciados*, que se encontra em “A Arqueologia do saber” (2012, p.122).

O primeiro procedimento para descrever os enunciados diz respeito ao vocabulário.

a) Fixar o vocabulário

Não é possível nos atermos a todos os enunciados, pois a análise não pretende ser uma descrição total e exaustiva da ‘linguagem’ ou do que foi dito, e sempre haverá recortes enunciativos a serem feitos. No entanto, será necessário, na descrição, fixar o vocabulário do que foi analisado.

O segundo procedimento para ajustar os enunciados às formações discursivas é observar que o enunciado não é tão visível.

b) O enunciado não é imediatamente visível

O enunciado pode estar visível, mas inúmeras vezes não. No momento de encontrá-lo, obviamente, tem-se que recorrer às condições de produção do discurso que dizem respeito às relações entre a série, o sujeito, o campo de coexistência e a materialidade. Se muitas vezes os deslocamentos enunciativos são mais visíveis e fáceis de serem percebidos, quando eles ocorrem em campos ou áreas que sejam “afins”, ou no dizer de Foucault, quando eles fazem parte de uma mesma formação discursiva, às vezes, eles não se fixam nas formações discursivas originais, pois eles “migram” para outras áreas, outros campos, outras formações discursivas.

Nos outros campos, embora eles não sejam tão visíveis, nem por isso são ocultos. Desta forma, Foucault destaca um terceiro procedimento.

c) O enunciado não é oculto

Apesar de o enunciado não ser oculto, pois tem que estar “na superfície dos discursos”, ele pode não ser tão visível. O autor expõe três razões para essa não visibilidade: a) o enunciado está sempre dentro das unidades das frases, proposições ou mesmo de uma série de signos que podem ser listas, séries ao acaso, quadros, imagens.

Foucault (2012, p. 128) afirma que,

- a) é necessário uma certa conversão do olhar e de atitude para poder reconhecê-lo em si mesmo;
- b) é preciso interrogar a linguagem, não na direção que a ela remete, mas na dimensão que a produz. Devido a isso, o autor argumenta, na mesma passagem, que a linguagem parece sempre povoada pelo outro, pelo ausente, pelo distante, pelo longínquo; ela é atormentada pela ausência. Trata-se, para Foucault, de fazer surgir o fato de que há linguagem de acordo com os domínios de objetos e sujeitos possíveis, com outras formulações e reutilizações eventuais;
- c) a última razão da quase invisibilidade do enunciado é a de que ele é pressuposto por todas as outras análises da linguagem sem que, necessariamente, tenham que mostrá-lo.

Portanto, para esse teórico:

[...] o nível enunciativo se encontra neutralizado, muitas vezes, seja porque se defina somente como amostra representativa que permite liberar estruturas indefinidamente aplicáveis, seja porque se esconda em sua pura aparência, através da qual deve aparecer a verdade de outra fala, seja porque valha como uma substância indiferente que serve de suporte a relações formais. (FOUCAULT, 2012, p. 129).

A série, o sujeito, o campo associativo e a materialidade, juntamente com os procedimentos de fixar o vocabulário, de perceber que o enunciado não está tão visível, mas que ele também não é oculto oferecem as primeiras condições de possibilidade que podem garantir a descrição dos enunciados. Porém, por esta teoria, as descrições só terão validade se ajustar-se à análise das formações discursivas.

Articular os enunciados, portanto, não é o todo dos textos que serão analisados, ou somente as temáticas neles contidas, ou unicamente os conceitos, ou exclusivamente os sujeitos, para que se possa observar neles a qual formação discursiva eles pertencem, é um segundo momento na operação da análise.

Passemos, então, às questões que Foucault formulou: como a teoria do enunciado pode ajustar-se à análise das formações discursivas? Como o analista poderia observar e identificar os enunciados que supostamente são encontrados nos “textos primeiros”, mas que precisariam ser identificados, também, em outros textos similares ou totalmente distintos do originalmente eleito? Ou, como o analista percebe o funcionamento discursivo?

Foucault (1997, p. 137) destaca que existem três características que regem o ajuste e a identificação da análise dos enunciados com as formações discursivas. São elas:

a) Lei de raridade

Esta lei tem como fundamento determinar o princípio segundo o qual puderam aparecer os únicos conjuntos significantes que foram enunciados. Tal tarefa compreende os seguintes aspectos:

- a) assenta-se no princípio de que nem tudo é sempre dito. A formação discursiva aparece, ao mesmo tempo, como princípio de escansão no emaranhado dos discursos e princípio de vacuidade no campo da linguagem;
- b) assim é preciso definir um sistema limitado de presenças. A formação discursiva é uma distribuição de lacunas, de vazios, de ausências, de limites e de recortes;
- c) o domínio associativo está inteiro em sua superfície, e a descrição consiste em buscar que posição singular ocupa o enunciado, que ramificações no sistema das formações permitem demarcar sua localização e como isolá-lo, na dispersão geral dos enunciados;
- d) a forma lacunar na busca do campo enunciativo também considera que poucas coisas, em suma, podem ser ditas, mas o que é dito é comentado, criticado, repetido, reproduzido, transformado, toma corpo nas instituições e faz proliferar os sentidos.

Além da lei da raridade, Foucault refere-se também, no mesmo texto, ao efeito de exterioridade.

b) Efeito de exterioridade

Encontrar enunciados afins, na exterioridade das formações discursivas, é restituir os enunciados à sua pura dispersão; é considerá-los em sua descontinuidade; é analisá-los em sua irrupção, no lugar e momento em que foram produzidos; é, enfim, entender que os enunciados surgem como acontecimentos históricos, materializados por meio da linguagem.

Segundo Foucault, descrever as formações discursivas tendo como princípio que os enunciados aí se inserem, compreende, então:

- a) descrever o enunciado em seu próprio nível, mas articulando-o com algo que não seja ele;
- b) não seria preciso situar os enunciados em relação a uma subjetividade soberana, como o autor ou diretor, no caso de filmes, por exemplo, mas reconhecê-los nas diferentes formas de subjetividade de quem fala. Deste modo, um personagem de um filme, ou uma das vozes de um coral em uma música, ou a inserção de uma fala de um operário, ou a de um camponês, ainda como exemplo, se forem pertinentes na análise, serão considerados como subjetividades a serem analisadas;
- c) não se deve esperar para poder escrever uma história das coisas ditas, pois para esse autor não importa quem fala, mas se o que ele diz não é dito de qualquer lugar.

A lei da raridade e o efeito de exterioridade somam-se às formas de acúmulo, segundo Foucault, ainda no texto acima citado.

c) Formas de acúmulo

Uma das particularidades da análise enunciativa

[...] é levantar temas e procurar o modo de existência que se podem caracterizar os enunciados, independentemente da sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, em que se conservaram, em que são reativados e utilizados e em que são, também, esquecidos. (FOUCAULT, 2012, p. 129).

Deste modo, Foucault indica que uma das particularidades do ajuste da análise enunciativa às formações discursivas refere-se ao levantamento de temas. Ele destaca três pontos que caracterizariam as formas de acúmulo:

- a) os enunciados devem ser considerados na remanência que lhes é própria, isto é, eles se conservam graças a certo número de suportes e de técnicas materiais (o livro não

passa de um exemplo disso); segundo certos tipos de instituições (dentre muitas, a biblioteca); com certas modalidades estatutárias (que se diferenciam quando se trata de um texto religioso de um regulamento de direito, ou de uma verdade científica); além disso, eles estão investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam, em relações sociais que se constituíram ou se modificaram através deles.

Foucault diz que as coisas não têm mais o mesmo modo de existência, o mesmo sistema de relações com o que as cerca, os mesmos esquemas de uso e as mesmas possibilidades de transformações, depois de terem sido ditas.

b) outro ponto que caracteriza o acúmulo é a “forma de aditividade”, isto é, os tipos de grupamentos entre os enunciados não são sempre os mesmos e não derivam por um simples amontoamento ou justaposição de elementos sucessivos.

Foucault exemplifica dizendo que os enunciados matemáticos não se adicionam entre si, nem tampouco os textos religiosos, ou outros. Cada formação discursiva tem um modo específico de se compor, de se anular, de se excluir, de se completar e de formar grupos mais ou menos indissociáveis e dotados de propriedades singulares. As formas de aditividade não se apresentam, também, de forma definitiva para uma mesma categoria de enunciados (as observações médicas de hoje, por exemplo, são bastante diferentes do *corpus* composto pelas leis do século XVIII).

c) a análise enunciativa leva também em consideração fenômenos de recorrência, isto é, todo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas. Ela coloca o passado enunciativo como verdade adquirida, como um acontecimento que se produziu como uma forma que se pode modificar, como matéria a ser transformada, ou ainda, como objeto de que se pode falar.

Todas essas regras para o ajuste dos enunciados às formações discursivas garantem a descrição dos enunciados às formações discursivas, na operação e descrição da análise arqueológica.

Observa-se, assim, a relação mútua que este autor estabelece entre os enunciados e o fato de eles pertencerem às formações discursivas e, ao mesmo tempo, que a unificação dos princípios enunciativos conduz à individualização das formações discursivas.

Todos os conjuntos de regras são aplicados na operação da análise e são descritos em um processo de articulações, de relações. É desse modo que Foucault sugere que o discurso seja observado.

Julgamos que agora seja possível destacar uma das compreensões de Foucault sobre o discurso. Para ele, o discurso é

[...] um conjunto de enunciados que se apóia em um mesmo sistema de formação [discursiva]; é assim que poderei falar do discurso clínico, do discurso econômico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico. [...] gostaria de fazer aparecer uma possibilidade descritiva, esboçar o domínio ao qual ela é suscetível, definir seus limites e sua autonomia. Essa possibilidade descritiva se articula com outras; não deriva delas. (FOUCAULT, 2012, p. 124).

No momento da análise é bastante difícil observar todas as regularidades ao mesmo tempo. Por isso, torna-se necessário fazer “voltas”, ou como diz Deleuze (1998), “dobragens”, na leitura e análise dos enunciados eleitos. As “voltas” significam uma necessidade própria de observações do analista, derivadas das articulações entre o conjunto das regras enunciativas. Devido a isto, a “escrita” ou a “descrição final” é sob a forma de um *continuum*, procurando, porém, estabelecer relações entre todas as unidades discursivas.

Justificamos, também, que é bastante difícil demonstrar o passo a passo da aplicação desses conceitos na análise. A proposta de Foucault é estabelecer relações, não do processo “truncado” da análise enunciativa, mas sim da descrição de todo esse processo articulado às formações discursivas, no seu todo.

Consideramos que foi possível, neste capítulo, responder à questão inicial: qual é a proposta teórico-metodológica de Michel Foucault para se analisar discursos?

No Capítulo 5, apresentaremos o modo como foi feita a análise discursiva tal qual proposto por este teórico, ao se aplicar esses princípios em alguns dos filmes de Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006). Antes, porém, é necessário esboçar aspectos sobre a vida e a obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. É o que faremos a seguir.

4 SOBRE ALMODÓVAR E SEUS FILMES

Em meus filmes falo de todas as coisas que fazem parte de minha experiência e da minha vida, e o cinema faz parte da minha vida e da minha experiência. Sou, como já disse, um espectador muito ativo. O cinema não é somente um refúgio, mas também um espelho no qual se projeta seu futuro.⁵ (ALMODÓVAR apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 177).

Nos capítulos 2 e 3 buscamos responder, respectivamente, às seguintes questões: é possível relacionar o campo CTS com a análise de filmes? Qual é a proposta teórico-metodológica de Michel Foucault, para se analisar discursos?

Os teóricos aos quais nos amparamos para respondê-las auxiliaram-nos a refletir sobre a necessidade de atrelar os estudos científicos das Ciências Humanas aos estudos sobre as artes, a estética e a filosofia. Neste sentido, Michel Foucault foi o teórico eleito por nós, para se analisar discursos. A proposta da nossa pesquisa é analisar discursos fílmicos, em especial os de Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006).

Neste capítulo, portanto, a pergunta que buscaremos responder é: quem é Almodóvar e quais foram suas produções até então?

Para esboçarmos aspectos resumidos sobre a vida e a obra cinematográfica do cineasta espanhol Pedro Almodóvar Caballero, valemo-nos de dois livros que descrevem sobre ele. Um deles é do jornalista francês Frédéric Strauss, intitulado “Conversas com Almodóvar”, publicado no Brasil, pela Jorge Zahar, em 2008. O outro, “*El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*”, escrito por diversos autores e organizado por Angélica Coutinho e Breno Lira Gomes, é o resultado materializado em livro de uma Mostra Audiovisual deste diretor, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, no ano de 2011⁶.

Pedro Almodóvar Caballero. Nascido em 1949, no interior da Espanha, em Calzada de Calatrava, La Mancha. Sua família, de descendência humilde, mudou-se para Extremadura quando ele tinha oito anos, e lá ele estudou em um colégio católico dos Salesianos e dos Franciscanos. Sua rígida educação religiosa o ensinou a perder a fé em Deus. Durante esse tempo, ele começou a ir ao cinema compulsivamente.

⁵ Depoimento de Pedro Almodóvar sobre seus filmes.

⁶ Segundo Coutinho e Gomes (2011, p. 219), os organizadores do livro, “As sinopses dos filmes foram escritas neste [livro] por Pedro Almodóvar e cedidas pela sua produtora “*El Deseo*”, à exceção de “*Matador*”, que foi gentilmente cedida pela Editora Zahar. As citações de Pedro Almodóvar foram extraídas do livro “*Conversas com Almodóvar*”, de Frédéric Strauss, publicado no Brasil pela Editora Zahar. As entrevistas foram realizadas, por e-mail, por Angélica Coutinho”.

Figura 1 – Pedro Almodóvar Caballero e sua mãe Francisca Caballero



Fonte: (LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE, 2013)

Valemo-nos de um belíssimo texto de apresentação deste cineasta: “O menino Pedro e o cinema”, escrito por Breno Lira Gomes, para explicar melhor este momento:

Era uma vez um menino, seu nome era Pedro e morava no interior da Espanha. Tinha como passatempo preferido, nos dias livres no internato de padres onde estudava ir para o cinema da cidade e assistir aos filmes em cartaz. Aquele menino assistia a tudo que era programado na velha sala de exibição. Melodramas, filmes de terror e suspense, nouvelle vague, neorrealismo italiano. O pequeno Pedro não via distinção, consumia todos os filmes com uma avidez pouco usual para a sua idade. (GOMES apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 172)

Aos 16 anos mudou-se para Madri, sozinho, sem sua família e sem dinheiro, mas com um projeto bem concreto: estudar e fazer filmes. Não conseguiu entrar na Escola Oficial de Cinema, pois o ditador espanhol General Francisco Franco, que esteve no poder de 1936 a 1975, havia fechado todas as faculdades de cinema. Portanto, Almodóvar não estudou cinema teoricamente, mas decidiu que aprenderia cinema na prática.

Conseguiu em Madrid um emprego na Companhia Telefônica Nacional, onde trabalhou por doze anos como assistente administrativo. Nesses anos sua vida, tomou novos contornos. Durante as tardes e noites, ele “escreveu, amou, juntou-se ao grupo de teatro independente “Los Gollardos”, e fez filmes em Super-8”, como escreve Azevedo (2002). O mesmo autor também diz que Almodóvar escreveu pequenas histórias, algumas das quais foram publicadas em várias revistas alternativas. Ele também foi membro do grupo de *punk-rock* "Almodovar e McNamara".

Nesse momento, ele mantém contato com uma classe social que ele não teria conhecido diante de outras circunstâncias: a classe média espanhola do início da era do consumismo, com seus dramas e misérias morais. A sensibilidade do jovem Almodóvar neste

“caldo cultural” dos primeiros anos que viveu em Madrid influenciará seus futuros filmes. Após três anos de economia, ele começa suas produções, com pequenos filmes na câmera Super 8 e, posteriormente, em 16 mm. Fez filmes de curta-metragem deste modo, com duração de 5 a 30 minutos, de 1973 a 1977, influenciado pela cultura pop dos anos 1970.

Strauss (2008, p. 22), esclarece:

Saído do interior do país – La Mancha/Calzada de Calatrava – de uma família do proletariado rural, à procura de liberdade, Pedro Almodóvar, um jovem de 18 anos, inculto, abandona o emprego na Cia. Telefônica e realiza na capital do país seus primeiros filmes experimentais em Super 8, no contexto que se constituiria essa revolução cultural. Desde esses seus experimentos, a questão da liberdade de expressão e, principalmente, do desejo, já são a marca predominante de sua linguagem anárquica e inquieta.

Lira Gomes, também explicita este momento:

Já crescido, o menino agora um jovem rapaz, parte para Madri, e ali descobre um novo mundo, em todos os sentidos. Aquele universo cinza e árido da infância ficara para trás, e era substituído por uma explosão de cores e luzes de uma efervescente Madri. E era na Cinemateca da capital espanhola, ainda sob o fantasma do General Franco, que o jovem Pedro pôde conferir clássicos hollywoodianos, cinematografias de países distantes e produções de mestres europeus. Passava o dia assistindo os filmes programados. Conhecendo, aprendendo. Aos poucos começou a se aventurar no mágico mundo do cinema. Com um estilo debochado, começou com filmetes em Super 8 até chegar ao seu primeiro longa-metragem lançado comercialmente nos cinemas, “Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão”. Já se passaram mais de trinta anos desde então, e o jovem Pedro, hoje reconhecido como Mestre Pedro Almodóvar, inspira milhares de jovens pelo mundo, que como ele, buscam no cinema uma forma de se expressar. (GOMES, apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 172).

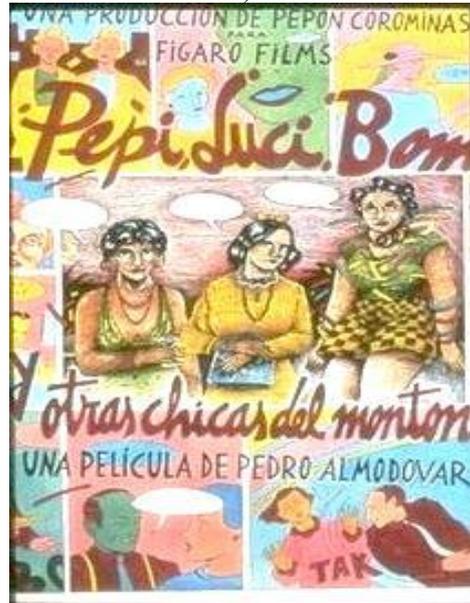
Ousou seguir sua vocação de cineasta e investiu em sua carreira apresentando-se em festivais especializados em filmes de formato não comercial; dedicando-se, sobretudo, no momento das projeções de seus filmes. Momentos que ele (STRAUSS, 2008) próprio considera “verdadeiros acontecimentos”, pois a necessidade de reproduzir os diálogos – uma vez que o formato em Super 8 dificultava a gravação do som – proporcionava um verdadeiro espetáculo ao vivo com o próprio diretor dublando as falas, cantando, inserindo canções, explicando, criticando e comentando trechos durante a projeção.

Após dificuldades de todas as ordens nas primeiras filmagens, em 1978 ele lançou o primeiro longa-metragem: “*Folle... Folle... Folle-me... Tim*”⁷. Este filme narra a história de uma menina pobre que trabalha em uma loja com um namorado cego. Ele se torna famoso e ela também fica cega.

⁷ Não foram encontrados cartazes do filme *Folle... Folle... Folle-me... Tim* (1980).

Em 1980, ele estreia com “*Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón*”. Este filme, uma das produções em que Almodóvar entra em cena em seu próprio filme, foi baseado em sua foto novela “Ereções Gerais”, publicada anteriormente na revista *El Víbora*.

Figura 2 – “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” (1980) (“*Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*”)

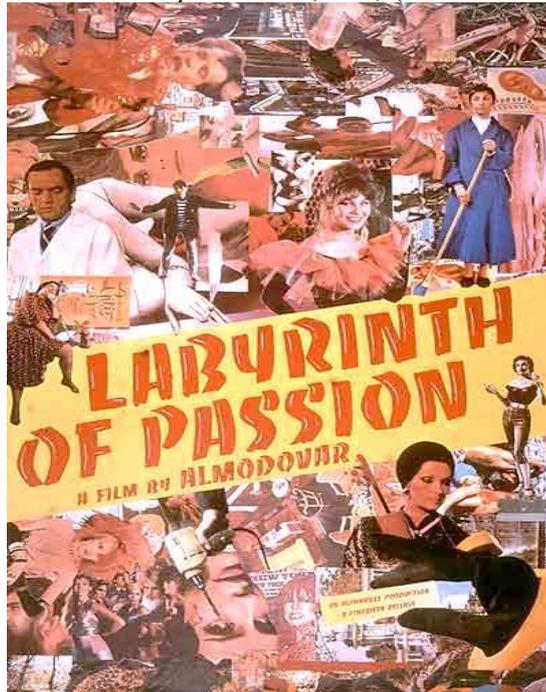


Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Os filmes subsequentes de Almodóvar, todos da década de 1980, são os que seguem abaixo. Buscamos esboçar em poucas linhas o título e o ano, de que tratam, e também inserir as capas originais dos mesmos, em espanhol.

“*Laberinto de pasiones*” (“*Labirinto de Paixões*”), de 1982, é uma comédia que narra as aventuras de dois personagens sexualmente muito ativos: uma ninfomaníaca e um homossexual.

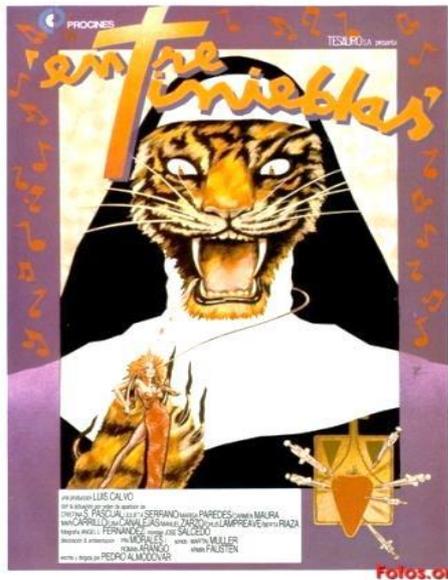
Figura 3 – “*Laberinto de pasiones*” (1982) (“*Labirinto de Paixões*”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*Entre tinieblas*” (“*Maus hábitos*”), de 1983, tem como centro da narrativa uma cantora de cabaré que, fugindo da justiça, encontra refúgio em um convento de freiras pobres, cuja madre superiora é uma viciada em drogas e lésbica, que se apaixona pela cantora.

Figura 4 – “*Entre tinieblas*” (1983) (“*Maus hábitos*”)

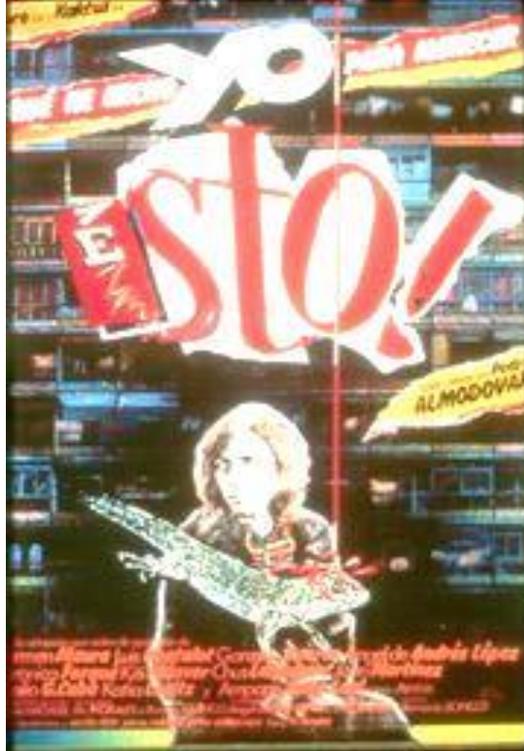


Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Em “*¿Qué he hecho yo para merecer esto*” (“*Que fiz eu para merecer isto?*”), de 1984, o cineasta retrata a luta de uma dona de casa e sua família desestruturada: seu marido

violento que trabalha como motorista de táxi, seu filho mais velho que é um traficante de drogas, o filho mais novo que vende seu corpo para os pervertidos locais e a avó que odeia a cidade e só quer voltar para sua aldeia rural.

Figura 5 – “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” (1984) (“Que fiz eu para merecer isto?”)

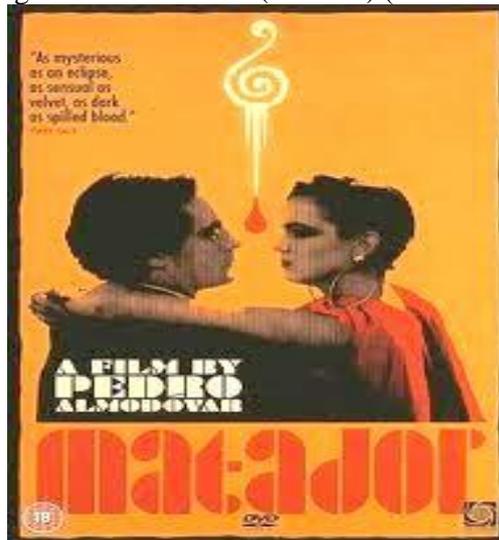


Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Após as produções citadas, Almodóvar, incansável, lança mais quatro filmes, ainda na década de 1980, como se vê abaixo.

“*Matador*” (“Matador”), de 1985-86. Este filme aborda o desejo como uma ponte entre a atração sexual e a morte. É uma história que se centra na relação entre um toureiro que assassina alguns de seus alunos e uma advogada criminal que só pode experimentar satisfação sexual quando relaciona tais práticas aos assassinatos.

Figura 6 – “*Matador*” (1985-86) (“*Matador*”)



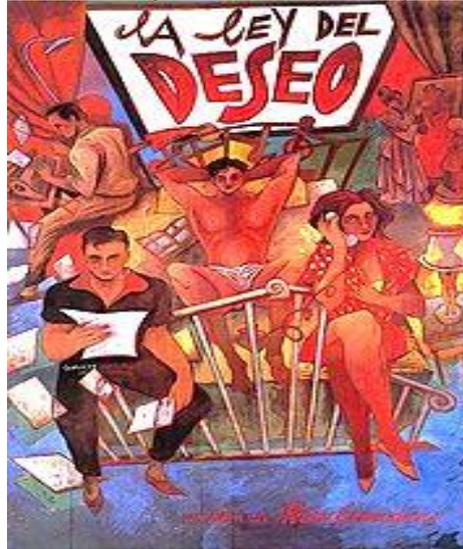
Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*La ley del deseo*” (“*A lei do desejo*”), de 1986, narra a história de um rapaz que foi molestado por seu pai, faz uma cirurgia e vira menina, mantendo relações amorosas com seu pai, sem que seu irmão Pablo o saiba. Pablo é um cineasta homossexual, viciado em cocaína; ele escreve e dirige peças e filmes de temática gay e vive num mundo de sexo, drogas e álcool.

Com este filme, Almodóvar abre as portas para o mundo, obtendo sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme em língua não inglesa. Este filme também marcou a criação da produtora “*El Deseo*”, propriedade sua e de seu irmão Agustín Almodóvar. Esta produtora traz a Almodóvar a independência artística e econômica, bastante almejada.

“*La ley del deseo*” (“*A lei do desejo*”), de 1986, portanto, é o primeiro filme que esta produtora realiza.

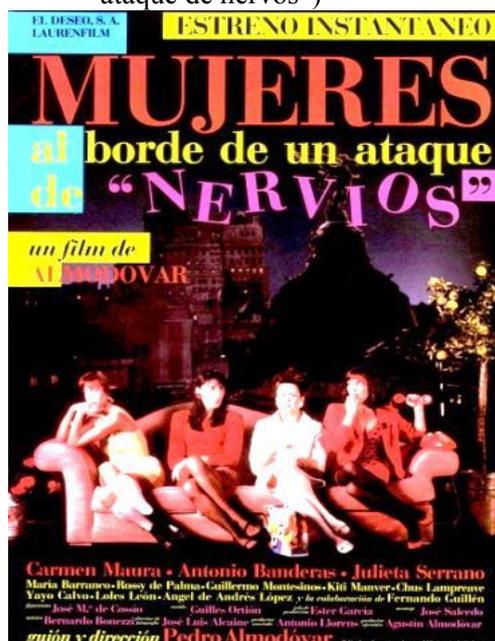
Figura 7 – “La ley del deseo” (1986) (“A lei do desejo”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*Mujeres al borde de un ataque de nervios*” (“Mulheres à beira de um ataque de nervos”), de 1987, conta a história de uma dubladora de TV que é abandonada pelo seu amante e parceiro de trabalho, sendo que ele terminou o relacionamento deixando um recado em sua secretária eletrônica. Obcecada e desesperada para informar a ele sobre sua gravidez, ela sai à procura do amante por todos os cantos de Madri. Ao mesmo tempo, sua melhor amiga procura refúgio na sua casa, porque descobriu recentemente que seu amante é um terrorista xiita.

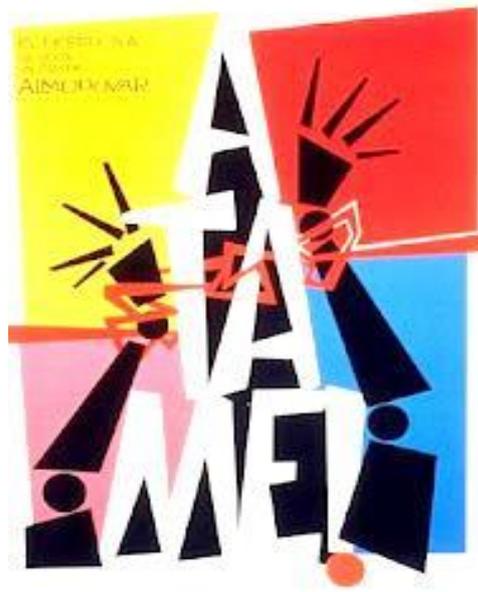
Figura 8 – “*Mujeres al borde de un ataque de nervios*” (1987) (“Mulheres à beira de um ataque de nervos”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*¡Átame!*” (“Ata-me!”), de 1989, narra sobre um rapaz que, após ter alta do sanatório onde vivia há anos, vai ao encontro de seu grande amor, uma jovem atriz de filmes “B”. Para convencê-la de seu amor e mostrar que ela também pode amá-lo da mesma forma, ele a sequestra para que os dois, estando a sós, possam descobrir a felicidade que é reservada a eles.

Figura 9 – “*¡Átame!*” (1989) (“Ata-me!”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Neste momento da carreira deste cineasta, observa-se claramente o caráter das suas narrativas, pois é um cineasta que busca mostrar, com um estilo rigorosamente autoral, a vida dos marginais no centro das tramas narrativas: muitas mulheres com várias características pessoais diferenciadas, homossexuais, travestis, drogados, ninfomaníacas, transexuais, mas também, freiras, juízes, mães de família - sujeitos esses que, pelo seu olhar, envolvem-se em diversas situações eróticas e essencialmente transgressoras. Almodóvar consegue fazer isto tudo, sem julgamentos morais de nenhum tipo. No dizer de Schild:

Com um estilo rigorosamente autoral, colocou personagens até então marginais no centro das tramas – homossexuais, travestis, drogados, ninfomaníacas, transexuais – sem direito a sursis para profissões ilibadas como freiras, juízes, devotas mães de família, todos envolvidos em variado repertório de situações eróticas, bizarras e essencialmente transgressoras. Sem julgamentos morais. (SCHILD apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 81).

Para ele, histórias de seres humanos vividas em seu próprio cotidiano como se fosse a sua vida, a sua vida real. Isto ele afirma em dois excertos. Um deles retratado na epígrafe deste capítulo:

Em meus filmes falo de todas as coisas que fazem parte de minha experiência e da minha vida, e o cinema faz parte da minha vida e da minha experiência. Sou, como já disse, um espectador muito ativo. O cinema não é somente um refúgio, mas também um espelho no qual se projeta seu futuro. (ALMODÓVAR apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 177).

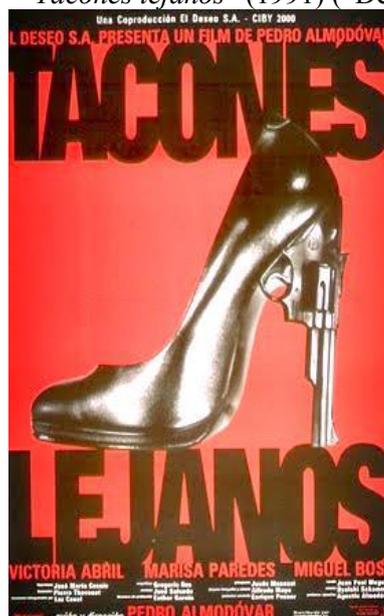
A outra citação foi extraída da entrevista do cineasta ao jornalista francês Strauss:

Quando se faz um filme, não se pára de desvendar mistérios, de fazer descobertas [...]. 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, revelá-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. (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 259).

Na década de 1990, mais cinco filmes de Almodóvar foram lançados como se observa a seguir.

“*Tacones lejanos*” (“De salto alto”), de 1991, é um melodrama sobre a relação entre uma mãe egocêntrica e sua filha. Abandonada pela mãe quando criança, a filha que agora trabalha como apresentadora de TV, casa-se com o ex-amante de sua mãe, e procura imitá-la em seus atos, ser como ela. Depois, a filha se relaciona com um travesti que imita uma cantora.

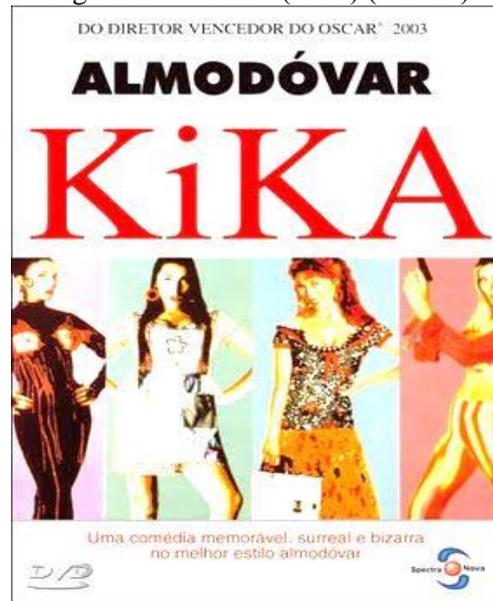
Figura 10 – “*Tacones lejanos*” (1991) (“De salto alto”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*Kika*” (Kika), de 1993, conta a história da maquiadora Kika, que tem um relacionamento estável com um fotógrafo, mas também mantém um caso com um vizinho que é um escritor norte-americano, padrasto do fotógrafo. A maquiadora sofre desventuras ao longo da narrativa, sendo traída e sabotada por sua empregada doméstica e o irmão que fugiu da prisão, e pela apresentadora de um *reality show*, ex-namorada do fotógrafo.

Figura 11 – “*Kika*” (1993) (“Kika”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*La flor de mi secreto*” (“A flor do meu segredo”), de 1995, narra a vida de uma romancista que escreve histórias de segunda categoria e consegue certo sucesso, mas se esconde sob um pseudônimo. Paralelamente ela se sente infeliz, pois seu marido é um militar que está sempre no exterior. Quando seu casamento começa a entrar em crise, ela se vê em desespero, fato que a leva para a bebida e a parar de escrever seus contos.

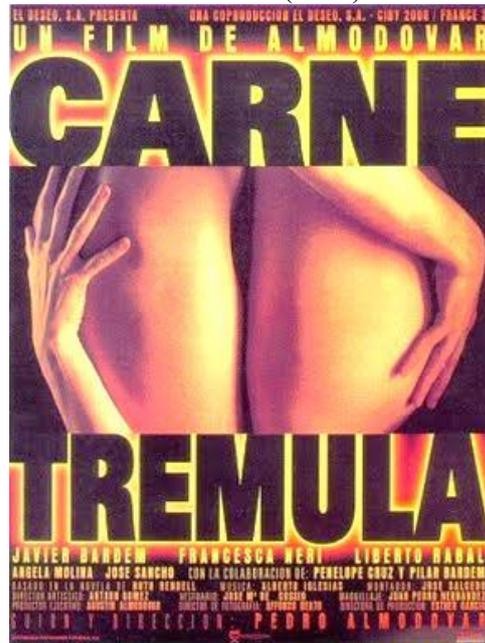
Figura 12 – “*La flor de mi secreto*” (1995) (“A flor do meu segredo”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*Carne trémula*” (“Carne trêmula”), de 1997, conta a vida de um entregador de pizzas que procura a mulher que, uma semana antes, roubara-lhe a virgindade. Ele quer um segundo encontro, mas a jovem recusa-o e tenta expulsá-lo de sua casa, recorrendo à arma do pai. Um tiro perdido alerta os vizinhos, levando dois policiais ao local, sendo que um deles tem problemas com bebidas alcoólicas. Na confusão, um tiro atinge o outro policial e o entregador de pizza é preso injustamente, cumpre pena de seis anos, e ao sair, encontra o policial alcoólatra casado com a mulher que o recusara.

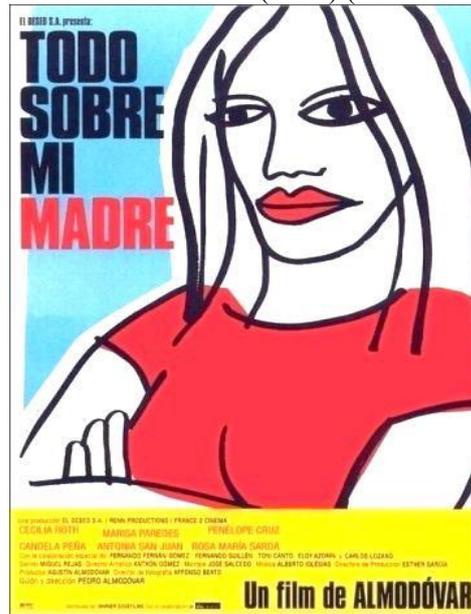
Figura 13 – “Carne trémula” (1997) “Carne trêmula”



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Em “*Todo sobre mi madre*” (“Tudo sobre minha mãe”), de 1999, um rapaz está completando 17 anos e, para comemorar seu aniversário, sua mãe o leva ao teatro para assistir à peça “Um Bonde Chamado Desejo”. Enquanto esperam pela saída da atriz principal, a mãe confessa ao filho que interpretou o mesmo papel desta atriz há 20 anos, quando ainda estava com seu pai, de quem ele nunca mais soubera notícias desde então. Como presente de aniversário, a mãe promete contar ao adolescente tudo sobre o seu pai, assim que chegarem a casa. Porém, antes que seu desejo fosse realizado, o garoto morre acidentalmente, e Manuela parte em busca do homem que um dia foi seu marido. O pai do menino, que tinha o mesmo nome do filho, apresenta-se, naquele momento, como mulher.

Figura 14 – “*Todo sobre mi madre*” (1999) (“Tudo sobre minha mãe”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Um universo de cores. “As cores” de Almodóvar. Muitas.

Uma cadência de cores em todos os filmes deste diretor. Tramas sensuais, enredos complexos que marcam histórias repletas de vigor, como afirma Tonelli:

Pedro Almodóvar dimensionou o cinema espanhol a um novo lugar no mundo. Trazendo com sua visão crítica a comicidade louca de suas mulheres e de seus homens de caráter duvidoso. E com um colorido exuberante invade a tela resgatando toda a riqueza de sua cultura em uma nova leitura que nos encanta com seu estilo único e sua assinatura marcante em seus roteiros surpreendentes onde o antigo é reciclado e o novo se apresenta em nova versão da cruel realidade. (TONELLI apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 23).

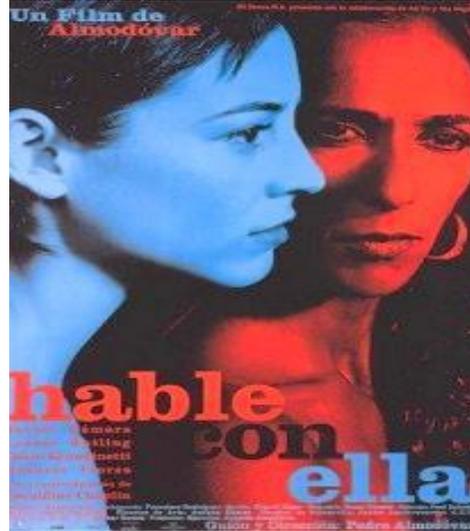
A paixão que move Almodóvar se torna mais crítica com o filme “Tudo sobre minha mãe” (1999), e percebe-se maior cuidado com os roteiros em cuja solidez repousa a base de seus trabalhos, proporcionando narrativas mais elaboradas e iniciando uma nova fase de sua filmografia. Nesta nova fase há certa preocupação em mostrar as múltiplas facetas das ações humanas “[...] que podem ser terríveis, mas que também podem se revelar benéficas, quase milagrosas.” (STRAUSS, 2008, p. 294).

De 2002 a 2010, assim, mais quatro filmes deste diretor são lançados, como se vê a seguir.

“Hable con Ella” (“Fale com ela”), de 2002, retrata o amor e a amizade a partir da história de dois homens cujas vidas se cruzam no hospital onde estão internadas as mulheres

que eles amam. O primeiro é Benigno, o enfermeiro de Alícia, que está em coma há quatro anos. O outro é Marco, um jornalista que vela por sua amada, a toureira Lydia.

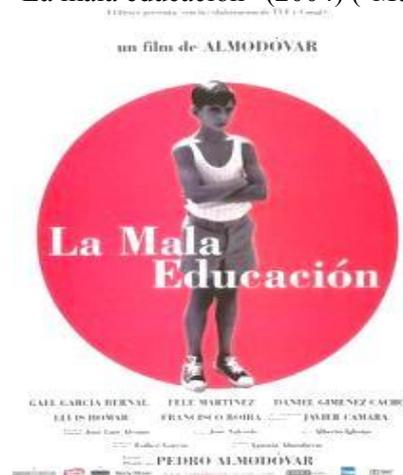
Figura 15 – “Hable con Ella” (2002) (“*Fale com ela*”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“La mala educación” (“*Má educação*”), 2004, narra a história de um jovem cineasta que passa por um bloqueio criativo e está tendo problemas em elaborar um novo projeto. Nesse momento se aproxima dele um também jovem ator que procura trabalho, e que se identifica como amigo íntimo dele e também o primeiro amor da vida do cineasta, quando ambos ainda eram garotos e estudavam no mesmo colégio de padres. O cineasta recebe do antigo amigo um roteiro, que parcialmente foi elaborado com experiências de vida que os dois tiveram. O roteiro relata as fortes tendências de pedofilia de um professor de literatura de ambos, um padre.

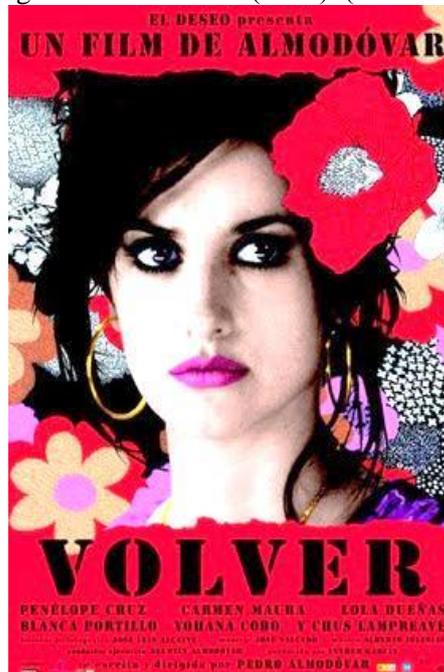
Figura 16 – “La mala educación” (2004) (“*Má educação*”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“Volver” (“*Volver*”), de 2006, descreve a história de três gerações de mulheres de uma mesma família, e que, de alguma forma, tiveram problemas pessoais ao se relacionarem com homens. Na segunda geração, Raimunda é abusada por seu pai e foge de casa. O pai morre em um incêndio abraçado a uma mulher que se acredita ser Irene, a mãe de Raimunda e Soledad. Na terceira geração, Raimunda acoberta sua filha Paula e, juntas, guardam o segredo do assassinato de Paco, o pai de Raimunda e Soledad, evocando sentimentos e afetos que envolvem uma relação de cuidado e proteção. Soledad é cabeleleira e mora só, pois seu marido a abandonara por uma de suas clientes.

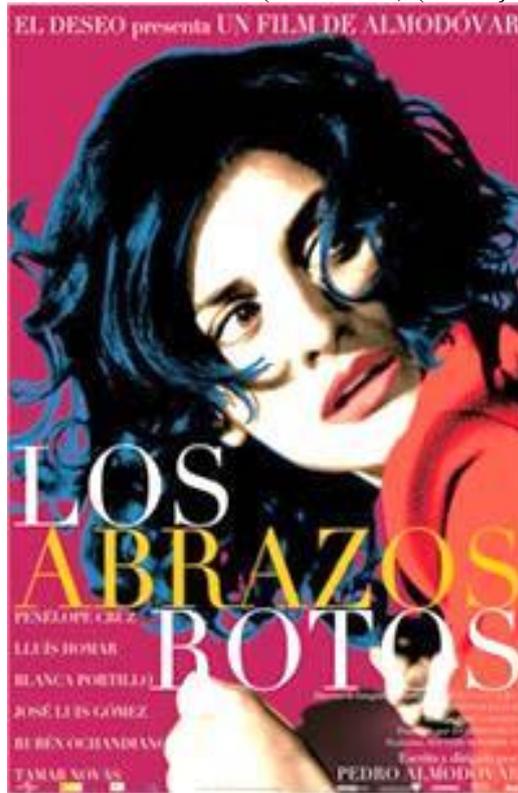
Figura 17 – “Volver” (2006) (“*Volver*”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“Los abrazos rotos” (“*Abraços partidos*”), de 2009-2010, narra a vida de um cineasta que há 14 anos sofreu um trágico acidente de carro e perdeu a visão. Neste mesmo acidente, a pessoa que o acompanhava morreu. A partir de então ele abandona sua posição de cineasta e preserva apenas o lado de escritor, assumindo um pseudônimo. Um dia o filho de sua antiga e fiel diretora de produção é enviado ao hospital por ter ingerido drogas acidentalmente. Assim que sabe do ocorrido, o escritor vai a socorro desse jovem, e quando este o indaga sobre seus dias de cineasta, o amargurado homem revela se lembrar de detalhes marcantes de sua vida e do acidente.

Figura 18 – “Los abrazos rotos” (2009-2010) (“*Abraços partidos*”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

Pedro Almodóvar, que sentia enorme prazer em se refugiar na leitura e no cinema, foi sempre tomado como um cineasta marginal por não se disciplinar dentro dos códigos da narração cinematográfica. Por não ter aprendido cinema nos bancos escolares, é eclético e aprecia a miscelânea de cores, estilos e gêneros em suas histórias: “[...] trata-se de contar uma história que pertence a um gênero usando uma forma narrativa que pertence a outro gênero.” (STRAUSS, 2008, p. 44). Explica seu ecletismo, também, pela sua “[...] tendência a fazer balanços”: “não é o momento para se criarem novos gêneros, mas para refletir sobre o que já aconteceu, e em que todos os estilos são possíveis.” (STRAUSS, 2008, p. 44).

Como também diz Breno Lira Gomes (GOMES apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 73):

Com o tempo, o próprio Pedro Almodóvar passou a ser referência para ele mesmo. Quando utiliza o recurso do filme dentro do filme, ele já passa a citar suas próprias criações. Ou melhor, passa a roubar de si mesmo aquilo que fez de melhor no cinema, e recria com um novo contexto.

Seus dois últimos filmes, até este ano da pesquisa, são os que seguem.

“*La piel que habito*” (“A pele que habito”), de 2011, narra a história de um conceituado cirurgião plástico que vive com sua filha. Ela possui problemas psicológicos causados pelo suicídio da mãe que, ao ter o corpo inteiramente queimado após um acidente de

carro, vê sua imagem refletida na janela e se mata. O médico que cuida da menina acredita que esteja na hora desta buscar se socializar com outras pessoas e, com isso, incentiva o pai a levá-la para sair. Pai e filha vão juntos a uma festa de casamento, onde ela conhece um rapaz que, nos arredores desse mesmo local, violenta-a. A situação gera um grande trauma na moça, que passa a acreditar que seu pai a violentou, já que foi ele quem a encontrou desacordada. A partir de então, o médico elabora um plano para se vingar do estuprador.

Figura 19 – “*La piel que habito*” (2011) (“A pele que habito”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

“*Los amantes pasajeros*” (“*Os amantes passageiros*”), de 2013. Durante uma viagem de avião rumo à Cidade do México, uma situação coloca todos que estão a bordo diante da morte eminente. É o suficiente para que vários dos presentes façam confissões inesperadas sobre suas vidas.

Figura 20 – “Los amantes pasajeros” (2013) (“Os amantes passageiros”)



Fonte: (INTERNET MOVIE DATABASE, 2013)

O que Pedro Almodóvar almeja, podemos observar, é contar uma história que traz o desejo essencial da ligação, da união com o outro. Uma história que o público espectador entenda. E, para ele, a melhor forma de fazer isto é através da câmera.

Seu cinema é objetivo, “[...] a imagem é constituída por elementos concretos, reais [...] que dá a qualquer cena seu poder de credibilidade e convencimento.” (STRAUSS, 2008, p. 158). Seus filmes contam narrativas cheias de paixão “[...] em que o amor e o desejo se perdem, se aventuram com total liberdade.” (STRAUSS, 2008, p. 10).

Narrativas que, com o tempo, deixam de ter como força motora a sexualidade, o desafio do desejo, abrindo-se a temas mais sensíveis, a uma reflexão sobre a existência, numa mistura de humor e drama caracteristicamente espanhol, ou mesmo latina, em que é revelada também a tradição religiosa do catolicismo. Como afirma Dira Paes:

Almodóvar nos faz rir e chorar, tudo ao mesmo tempo. Ele é um cineasta completo, sua obra é profundamente latina, ela transborda sensualidade e humanidade, portanto, dialoga diretamente com a nossa brasilidade. (PAES apud COUTINHO, GOMES, 2011, p. 42).

Fernanda Montenegro também destaca o impacto e a dimensão dos filmes deste cineasta na cultura ibérica: “Através do impacto e da dimensão que o cinema de Almodóvar representa, nós, ibéricos, podemos ser vistos no esplendor da nossa audácia existencial, da nossa loucura criativa e do nosso rigor estético. A alegria e a dor de sermos o que somos.” (MONTENEGRO apud COUTINHO; GOMES, 2011, p. 43).

Nas revelações das múltiplas facetas humanas, revela-se o reconhecimento mundial de um homem, seu trabalho de diretor e de autor que ousou, por meio de práticas e realizações cinematográficas, demonstrar sua vida, seus desejos, suas opiniões, de que também nos servimos para este estudo.

Da filmografia de Almodóvar, exemplificada acima, foram assistidos todos os longas-metragem. Destes, destacamos três que comporão a análise que faremos no próximo capítulo: “Tudo sobre minha mãe” (1999), “Fale com ela” (2002) e “Volver” (2006).

Passemos às análises, tendo em vista o ponto de vista teórico-metodológico de Michel Foucault, como abordada no capítulo três.

5 EM FAMÍLIA E A FAMÍLIA EM ALMODÓVAR

Uma explosão de cores que combina com o tipo de dramaturgia, que parece nascer do útero feminino e para as mulheres se volta. Mulheres estas sempre responsáveis pelo curso da trama. (ABRANCHES, 2011, p. 92).

Nos capítulos anteriores buscamos responder a questões relacionadas à necessidade, na atualidade, de atrelar os estudos das Ciências Humanas aos estudos sobre as artes, a estética e a filosofia; também sobre a proposta de Foucault para se analisar discursos; e sobre a vida e obra de Almodóvar, uma vez que são filmes deste diretor que, neste capítulo, vamos analisar.

Isto posto, diante da nossa pretensão em estudarmos as personagens femininas nos filmes de Almodóvar, deparamo-nos, do mesmo modo, com outros questionamentos: o que recortar e como relacionar as cenas e/ou sequências fílmicas dos vinte filmes deste diretor? O que eleger na análise, uma vez que em quase todos os textos, a presença feminina se faz presente? De que modo se poderia analisar não somente os signos imagéticos advindos da linguagem cinematográfica, mas também os discursos que insistiam em se apresentar, reiterativamente, em alguns filmes? Como aplicar os conceitos foucaultianos na análise de filmes?

São estas questões que permearão este capítulo.

Antes, porém, julgamos necessário em, nosso trilhar inicial, embora de modo resumido, compreender em Friedrich Engels (2006), Philippe Ariès (1981) e Pierre Bourdieu (2005) de que modo eles conceberam a “família” enquanto instituição social, ou seja, de que modo a “família” veio se instituindo como tal, no movimento da história. Depois disto, buscaremos relacioná-los com o que se pôde observar sobre esta temática na análise dos filmes de Almodóvar que foram selecionados.

5.1 A família: algumas definições teóricas

A instituição família, tal como a conhecemos hoje: pai, mãe e filho(s), parece que ocorreu, historicamente, como “sempre foi assim”, como se sempre ela tivesse tido estas configurações. Tendemos a aceitá-la como natural, entretanto ela é uma invenção recente. Pudemos constatar em algumas leituras sobre a temática da família que, a princípio, seu objetivo imediato era garantir a sobrevivência dos que dela participavam:

[...] a conservação dos bens, a prática comum de um ofício, a ajuda mútua quotidiana num mundo em que um homem, e mais ainda uma mulher isolados não podiam sobreviver, e ainda, nos casos de crise, a proteção da honra e das vidas. (ARIEËS, 1981, p. 10).

Os laços afetivos, nos quais estavam envoltos seus membros, não eram condição necessária para a existência da família. Deste modo, houve, naturalmente, a coexistência, em determinadas épocas e regiões remotas no tempo, de diferentes modelos familiares de coabitação, relacionamento, união entre homens e mulheres, filiação e convivência (ENGELS, 2006).

A forma de contrair “matrimônio”, segundo Engels (2006), passou por várias alterações e desenvolvimentos, sendo que houve graus intermediários que podem ser classificados e mencionados, ainda que brevemente: matrimônio por classes; matrimônio por gerações; matrimônio por grupos; indícios da “passagem à monogamia” quando do rapto de mulheres – ainda num cenário de matrimônio por grupos de consanguinidade materna; união por pares, que é uma espécie de predileção por parte do esposo a uma determinada esposa do seu grupo de cônjuges, sendo que podia haver reciprocidade nisto; e matrimônio monogâmico.

Neste momento, há a existência de múltiplos relacionamentos sexuais que, conforme Engels (2006, p. 48) “[...] aos olhos do observador superficial, parece uma monogamia de vínculos bastante frouxos e, em alguns lugares, uma poligamia acompanhada de infidelidade ocasional”. Contudo, a linhagem feminina foi significativa para estabelecer as descendências e as implicações de incesto, as proibições de relacionamento sexual entre determinados membros da família, que foram ocorrendo como uma tendência espontânea e inconsciente, quiçá, num desejo masculino de ser igualmente reconhecido pelos seus descendentes.

Em todas as formas de família por grupos, não se pode saber com certeza quem é o pai de uma criança, mas sabe-se quem é a mãe. Ainda que ele [...] chame filhos seus a *todos* os da família comum, e tenha deveres maternais para com eles, nem por isso deixa de distinguir seus próprios filhos entre os demais. É claro, portanto, que em toda parte onde existe o matrimônio por grupos a descendência só pode ser estabelecida do lado *materno*, e, por conseguinte, apenas se reconhece a *linhagem feminina*. (ENGELS, 2006, p. 45, grifo do autor).

Relacionamentos conjugais entre todos, em geral, eram permitidos, – e aqui, sintetizamos a ideia descrita por Engels (2006) –, desde que os envolvidos não pertencessem ao mesmo tronco matriarcal como irmãos maternos, desde que não partilhassem da mesma *gens*.

A proibição do matrimônio dentro da mesma *gens*, esse tronco materno comum, com o tempo, estende-se a todos os parentes que são reconhecidos como tal, impossibilitando matrimônios por grupo e reduzindo o número de cônjuges por matrimônio até que este se torne um simples par de pessoas cuja aliança, uma vez desfeita, dava fim ao matrimônio. Assim, cada indivíduo voltava à sua *gens*, livre para contrair nova aliança. Estas dissoluções matrimoniais facilitadas provam, de acordo ainda com Engels (2006, p. 50), “[...] o quão pouco tem a ver a origem da monogamia com o amor sexual individual”. Uma vez dissolvido o matrimônio, a evidente descendência pela linhagem materna continuava permitindo às mães permanecer com seus filhos.

A fragilidade do lar proporcionado pela união por pares mantinha a necessidade do contato com o seio familiar materno, com a *gens*. A forte presença feminina nas *gens* dava o tom de um lar em comunidade que “[...] significa predomínio da mulher na casa; tal como o reconhecimento exclusivo de uma mãe verdadeira, já que era impossível de se conhecer, com certeza, o verdadeiro pai. Isto significou alto apreço pelas mulheres, isto é, pelas mães” (ENGELS, 2006, p. 51).

Este mesmo predomínio feminino nos clãs, além de se constituir em grande força feminina – verdadeiras comunidades de mulheres – traziam a responsabilidade também para os homens: se estes não contribuíssem com o clã, eram “despejados” da comunidade e obrigados a voltar para o seu clã de origem ou, o que frequentemente ocorria, a contrair laços em outro.

Quando os grupos passam, ao invés de buscar alimentos diariamente, a cultivá-los, bem como a criar animais, tornam-se necessárias pessoas para vigiar e cuidar de quem fica no *clã*. A mulher passa a ser aquela que se ocupa dos cuidados com o interior do lar; e os escravos, os homens subjugados pelos mais fortes, passam a ser os que cuidam dos bens fora do lar. Ainda conforme Engels (2006), da necessidade destes “senhores proprietários” (de bens, escravos e esposa) transferirem seu legado a seus filhos, começa-se a prezar pela garantia da legitimidade da descendência. Assim, inicia-se a preocupação com a mulher e o espaço ocupado por ela, para que ela se restrinja a este local, assegurando, deste modo, que os filhos gerados por ela sejam exclusiva e efetivamente de seu marido.

Vê-se até então, que nos matrimônios “coletivos”, as mulheres, ainda que forçosamente se relacionassem com vários homens, possuíam certa liberdade, ou seja: ficavam mais libertas das dominações masculinas. Os filhos e filhas as reconheciam como mães, sendo que as crianças eram cuidadas por todos os adultos. Não havia, então, um “reinado masculino”, pois os homens eram igualmente incumbidos de auxiliarem a família.

Quando os homens vão se tornando “senhores proprietários”, eles passam a reinar sobre todo o grupo, o *clã* familiar minguava, ou, em outras palavras, segmenta-se. Perde-se o “espírito de coletividade” e seus indivíduos ocupam funções determinadas para o pai, o reinado; a mãe, o cuidado; o filho, o legado.

A instituição família, portanto, é uma invenção recente.

Pierre Bourdieu (2005), outro filósofo francês que consultamos, aborda sobre a família como uma realidade social construída. Segundo ele: “a definição dominante, legítima, da família normal [...] apoia-se em uma constelação de palavras – casa, unidade doméstica, *house, home, household*.” (BOURDIEU, 2005, p. 124, grifo do autor). Assim, a família é tomada como “[...] um conjunto de indivíduos aparentados, ligados entre si por aliança, casamento, filiação, ou, excepcionalmente, por adoção (parentesco), vivendo sob um mesmo teto (coabitação).” (Ibid, p. 124). Sob este ponto de vista, a instituição família pode ser qualquer uma, em qualquer circunstância, já que ele observa a família como “um conjunto de indivíduos aparentados” que estão ligados entre si e vivem, coabitando, um mesmo teto.

Segundo Bourdieu (2005, p. 125), ainda, a instituição família, nos moldes tradicionais, pode ter uma existência breve e está “[...] votada à desaparecimento mais ou menos rápida (como levam a crer o aumento da taxa de coabitação fora do casamento e as novas formas de laços familiares inventados a cada dia)”.

No sentido exposto por Bourdieu, nos estudos teóricos da Sociologia, caminha Almodóvar em suas obras artísticas e estéticas.

Almodóvar, nos seus filmes, questiona esse modelo padrão atual de família.

É o que veremos a seguir.

5.2 A família em Almodóvar

Esboçamos, acima, arranjos familiares vistos sob o ponto de vista de alguns teóricos: famílias em que predominam ora a voz feminina, ora a masculina.

Nas narrativas dos três textos fílmicos de Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006) selecionados para a análise prevalece a voz feminina como se, de toda a trama e seus acontecimentos, restasse uma família feminina, de mulheres fortemente ligadas. Passemos, neste momento, às análises das obras, que seguem o ponto de vista foucaultiano, como explicitado no capítulo dois.

5.2.1 “Tudo sobre minha mãe” (1999)

Pedro Almodóvar entra no século XXI homenageando as mulheres, sobretudo mães e atrizes, com o filme de 1999, “Tudo sobre minha mãe”, história de uma mulher, Manuela, que possui estreito relacionamento com seu único filho, Esteban.

Há “[...] qualquer coisa de belo e secreto” (STRAUSS, 2008, p. 214) entre essa mãe e seu filho, um jovem escritor de dezessete anos que a admira e deseja saber sobre o pai dele, que lhe é desconhecido, e como ele, também se chamava Esteban. Este jovem escritor desejava descobrir seu pai, conhecê-lo, “[...] saber tudo sobre esse desconhecido” (Ibid, p. 309). Gostaria, igualmente, de que seu pai soubesse de sua existência, pois, apesar da separação de seus pais, ele continuava sendo filho de ambos. Portanto era um direito seu que essa outra relação familiar, a relação entre “pai e filho” se concretizasse.

Figura 21 – “A Família biológica de: Manuela, Esteban (o filho) e na fotografia Esteban (o pai)”



Fonte: Tudo sobre minha mãe (1999) (0h:4'59'')⁸

O acidente que tira a vida do garoto na noite de seu aniversário faz sua mãe, Manuela, regressar a Barcelona para revelar seu segredo ao pai do garoto.

A maternidade dolorosa, evocada neste filme, apresenta outra forma de dor, diferente da dor causada pela perda de um amor, a do filho, da qual trataram os filmes anteriores de Almodóvar. Nesta nova fase, as perdas ocorrem na própria família. Da tortura causada pela ausência do filho Esteban inicia-se uma nova vida: “[...] do fundo de seu desespero, Manuela está mais disponível para os outros, porque sua própria vida já não lhe interessa. Ela já não tem medo de nada, porque não tem mais nada a perder.” (STRAUSS, 2008, p. 217). Sua

⁸ Marca do tempo fílmico: (h) para horas, (') para minutos e (") para segundos.

família se desmancha: seu filho era sua vida; vida que lhe fora arrancada abruptamente, proporcionando-lhe um grande abismo.

Mortificada, Manuela segue, durante quase um mês, o coração de Esteban, doado para transplante: a última parte viva que seu menino deixou. Põe-se, então, a caminho de Barcelona, de onde fugira, dezoito anos antes trazendo Esteban em seu ventre, para, finalmente e em respeito ao filho, contatar o pai sobre sua existência, estabelecendo, tardiamente, a relação tão ansiada pelo filho em busca do seu pai.

Chegando ali, Manuela descobre que Esteban, o pai de seu filho que acabara de morrer, transformara-se em Lola, uma travesti.

Aparecem para Manuela várias mulheres em sua estada em Barcelona: Agrado, outrora parceira da então Lola, recebe-a como se fora um porto-seguro: fixo, mas sempre disponível. A partir de Agrado é apresentada à Manuela a Irmã Rosa, uma freira que atua junto aos que se prostituem. Integram-se, como amigas de Manuela, também, as atrizes Huma Rojo e sua amante Nina Cruz, que estão em Barcelona apresentando a peça teatral: “Um bonde chamado desejo”, a que ela e o filho Esteban assistiram na noite do acidente.

Em Barcelona, Manuela reassiste a essa mesma peça do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, e acaba adentrando o camarim de Huma Rojo, atriz por cujo autógrafa seu filho morrerá. Apresenta-se, narra o ocorrido com seu filho, e passa a trabalhar assistindo a essa mulher que, conforme Huma diz sobre si, que: “sempre acreditou na bondade dos desconhecidos”.

Figura 22 – “Uma nova constituição familiar de Almodóvar: Agrado (esquerda), Huma (centro), Manuela (direita)”



Fonte: Tudo sobre minha mãe (1999) (1h:30'45'')

Há, também, um crescente envolvimento entre Manuela e a Irmã Rosa, sendo que a segunda procura, em vão, estabelecê-la como cozinheira na casa de seus pais, que tinham posses, e podiam contratá-la para tal função. Independente do insucesso da Irmã para tal intento, Manuela acaba por acolhê-la e por cuidar dela diante das dificuldades que esta jovem Irmã estava passando: freira solitária, impossibilitada de contar com a ajuda de suas famílias, tanto a biológica quanto a religiosa e que, infectada pelo vírus da AIDS, engravidada de Lola (Esteban), para surpresa de Manuela.

Esta prática do cuidado se apresenta de forma clara, no filme, na cena em que Manuela prepara Irmã Rosa para receber a visita de sua mãe.

Figura 23 – “Manuela cuidando de Irmã Rosa”



Fonte: Tudo sobre minha mãe (1999) (1h:07'11'')

Irmã Rosa, se encontra instalada em um quarto na casa de Manuela. É um cômodo em que ela pode repousar e preservar seu corpo para a gestação de seu filho, que se dá como uma gravidez delicada. Neste ambiente, em que ela não é molestada pela claridade da luz, nem pelas perturbações exteriores, Manuela lhe oferece seus cuidados, limpa seu corpo, ajeita seu leito, deixa Irmã Rosa confortável, contando com seus conhecimentos de enfermeira, mas também, com sua experiência materna. Os objetos que a cercam, uma escultura em metal de um Sol sobre sua cabeça, a luminária alaranjada à sua esquerda, sobre uma pequena mesa, a parede em mosaicos de madeira à sua cabeceira, remetem-nos a um ambiente confortável para a Irmã que recebe os cuidados. Esta não se encontra apenas em uma cama esquecida em um canto, ela está recebendo o que lhe é necessário: toda a atenção que Manuela pode lhe oferecer, já que esta última se ausentou do emprego para se dedicar a ela.

Nesta sequência, vemos a delicadeza de Manuela em preparar Irmã Rosa que, deitada em sua cama, passiva, recebe o pano umedecido que lhe refresca o corpo, seus cabelos são presos para receber a maquiagem e embelezá-la para a visita de sua mãe Rosa, que há muito não a encontra, e que ainda desconhece a gravidez de sua filha.

Irmã Rosa não resiste e morre em paz, deixando à Manuela seu filho: o terceiro Esteban, de quem ela cuida como se fosse seu Esteban.

Em “Tudo sobre minha mãe” (1999), deste modo, há uma família atípica “[...] que só dá valor ao essencial e para a qual as circunstâncias não têm importância.” (STRAUSS, 2008, p. 216). Esta construção com uma travesti na figura de pai, como uma entre muitas possibilidades de arranjo familiar, demonstra, no final do século XX, as rupturas existentes na família tradicional. Para Esteban (pai) ou Lola (travestida), a família normal não lhe satisfaz, os amigos mais próximos passam a compor a nova família do homem travestido, pois “[...] como o animal precisa de outros animais, o ser humano precisa de outros seres humanos.” (STRAUSS, 2008, p. 123).

Almodóvar afirma com isto a possibilidade de famílias “[...] com outros membros, com outras relações, com outras relações biológicas. E as famílias devem ser respeitadas, sejam elas como forem, porque o essencial é que os membros da família se amem.” (Ibid, p. 216).

Manuela é uma mulher muito forte, pois ela poderia abandonar-se no desconforto da perda de seu filho, de quem cuidava, fragilizando-se e deixando-se apiedar pelos que convivem com ela. Contudo, ela parte em busca de revelar à Lola a existência e morte de Esteban, filho de ambos.

Ela é a mulher que mais exerceu as práticas do cuidado em todos os três filmes selecionados, talvez, em toda a filmografia de Almodóvar: possivelmente cuidou de seu marido, o primeiro Esteban – agora Lola; cuidou de seu filho que foi gerado com Lola, o segundo Esteban; cuidou de Agrado quando se reencontraram em Madri, em seu regresso após dezoito anos; cuidou de Irmã Rosa em sua gravidez; e, finalmente, cuida do filho de Rosa e Lola, o terceiro Esteban. Além dos cuidados prestados a Huma, por cujo autógrafo morre o filho.

Manuela, deste modo, envolve-se com outras pessoas e, paulatinamente, estas vão lhe devolvendo a vida, permitindo-lhe ressignificá-la. Contudo, quer o ambiente em que se encontre seja o hospital em que ela trabalhou com a doação de órgãos, inclusive os de seu filho; quer seja sua casa onde criou seu filho; quer sejam os cuidados prestados em sua casa, agora, em Barcelona, à Irmã Rosa; ou no camarim de teatro em que reviveu seu passado

artístico e auxiliou Huma e seu grupo; ou mesmo no final da narrativa quando ela está com o filho de Irmã Rosa e Lola nos braços para que este receba, agora, seus cuidados, Manuela conseguiu compor e recompor novas famílias, não se dissociando do que efetivamente ela é: uma verdadeira mãe.

Como se observa acima há pronunciamentos de sujeitos femininos, em particular, o de Manuela, que nos fez perceber os “cuidados” despendidos por ela, direcionados a outros sujeitos na narrativa.

Isto foi possível de ser apreendido, pois no momento da leitura e análise fílmica realizada diversas vezes por nós, aplicamos os conceitos para se encontrar o enunciado discursivo, tal como propôs Foucault (2012) e foi explicitado neste trabalho no capítulo dois. Neste primeiro filme, atentávamos para o sujeito e a materialidade, ou seja, quais eram as posições e funções que ocupavam as personagens em determinadas cenas e sequências que caracterizavam a prática dos “cuidados” a outros sujeitos. Mas, também, observávamos os pronunciamentos materializados em: imagens, falas, escritas, sons, etc.

Foi então, que começamos a delinear, como Almodóvar narrou, neste filme, a prática dos “cuidados” por alguns sujeitos, manifestos tanto em famílias biológicas como também em famílias unidas por laços não consanguíneos, as famílias contemporâneas.

Durante a descrição da análise, contudo, assim como o fizemos acima, não é possível explicar o modo como Foucault (2012) propôs isto, pois, como também já dissemos no capítulo dois, a escrita ou a descrição final é sob a forma de um *continuum*, procurando, porém, estabelecer relações entre todas as unidades discursivas.

Para Foucault (2012), um enunciado só pode ter este *status* se ele relacionar-se com outros enunciados, em um movimento da série enunciativa que pode ou não estar contido no mesmo texto, mas que possa ser observado em campos que se associam.

Buscamos encontrar, então, um enunciado, que também envolvesse “os cuidados” em família, a biológica ou não, em outro filme de Almodóvar.

Sendo assim, as cortinas que se fecham, em 1999, ao final de “Tudo sobre minha mãe”, sugerem-nos sua reabertura em 2002, iniciando “Fale com ela”, o segundo filme que selecionamos para este estudo. Em “Tudo sobre minha mãe”, tínhamos mulheres como personagens centrais, a história era feita por elas. “Fale com ela” nos indica o oposto, uma história com as personagens centrais masculinas, em suas relações com as mulheres que eles amam. Vamos a ela.

5.2.2 “Fale com ela” (2002)

Esta narrativa apresenta a história de dois homens solitários, Benigno Martin e Marco Zuluaga, que estão apaixonados por mulheres que para eles estão incomunicáveis. “História de narradores que falam de si mesmos, de homens que falam com os que podem ouvir e, sobretudo, com quem não os pode ouvir.” (STRAUSS, 2008, p. 310). Do encontro destes dois homens nasce uma bela amizade.

Benigno – que não se chama assim por casualidade – exerce a prática do cuidado, inclusive profissionalmente. Começara a cuidar de sua mãe ainda pequeno, fizera cursos de enfermagem, de esteticista: cabelo, maquiagem. Dedicava-se a ela, gostava de vê-la bem e sua devoção era tanta que mal conseguia deixá-la.

Figura 24 – “A Família biológica de: Benigno e sua mãe na fotografia do casamento, sendo que seu pai foi cortado da mesma”



Fonte: “Fale com ela” (2002) (0h:47’15’)

Benigno é uma personagem que, por seu zelo, chama muita atenção. Como alguém que passa toda a sua vida ao dispor de outrem pode seguir fazendo algo diferente? Todo esse zelo, demonstrado por Benigno, não nos remete aos cuidados maternos? Porque Benigno cuida. É isso que ele sabe fazer: “cuidar”.

É pela janela de sua sacada que descobre Alícia bailando na academia de dança próxima a sua casa. Ele passa vinte anos cuidando dia e noite de sua mãe e, quando esta falece, encontra em Alícia uma mulher para quem devotar seus cuidados.

Alícia é uma jovem que se interessa por viagens, cinema mudo e dança. Cursa, como dito, balé em uma academia vizinha à casa de Benigno. O pai da bailarina, o senhor Roncero, é psicanalista e mantém consultório em sua própria residência. É desta forma que ele conhece

Benigno, quando este marca uma consulta na expectativa de se encontrar novamente com Alícia e, uma vez marcada a consulta, aproveita para contar ao psicanalista sobre sua solidão – pois ele lida, há meses, com a ausência da mãe.

Quando, em um dos dias chuvosos madrilenos, Alícia sofre um acidente de carro – aqui neste filme também há, reiterativamente, um novo acidente de carro em Madri, mas agora, com uma filha –, ela entra em coma, e seu pai hesita na contratação de Benigno para cuidar dela, mas por fim acaba por contratá-lo, com exclusividade, por seu excelente currículo, juntamente com a enfermeira Rosa.

A atenção de Benigno para com Alícia em lhe contar sobre a peça a qual foi assistir, a delicadeza com que segura suas mãos e as massageia, cuida de suas unhas, a forma como apresenta com alegria e entusiasmo o pôster autografado pela bailarina da peça, com uma mensagem de ânimo para Alícia - tudo revela de quão variados tipos de zelos este enfermeiro se serve para manter sua paciente bem cuidada. O banho de Alícia, a suavidade com que Benigno cuida do corpo dela, a troca das vestes, o cuidado com que dobra os lençóis sobre ela, o zelo com o qual amarra as fitas que prendem a camisola, a disposição em estar junto dela ainda que não seja seu turno de trabalho, e tantos outros cuidados que aparecem ao longo da narrativa, sugerem-nos que Benigno não é meramente um enfermeiro, mas que exerce uma função de cuidador, com muito empenho.

Diante dos olhos e sob os cuidados irrestritos de Benigno, a juventude de Alícia desabrocha e ele a vê tornar-se uma mulher, ainda que em coma. Cumpre, como se fora um dever, idas ao cinema para assistir a todo tipo de filme mudo que pode e a todo espetáculo de dança – programas que ele sabe que são os preferidos de Alícia, para poder contar a ela, que segue desacordada em coma. Para ele, ela é alguém de quem ele gosta e esta é uma tentativa de fazer algo por ela.

Deste modo, conta-lhe, com entusiasmo feminino, sobre o espetáculo da coreógrafa alemã Pina Bausch, “Café Muller”. Informa-lhe também, como quem lhe aponta um “bom partido” para se casar, sobre o homem que estava ao seu lado assistindo a este espetáculo, o Marco, sem conseguir conter sua emoção.

Na trama da narrativa fílmica, Marco é trazido ao hospital em que se encontram Benigno e Alícia, devido a um acidente com a toureira Lydia, amante de Marco.

Benigno “apresenta” Alícia, ainda em coma, a Marco. Esta parece perceber Marco perto dela e reage à sua presença, abrindo os olhos. Neste momento, Benigno apresenta-se fisicamente asseado consigo: sempre com a barba feita, para se apresentar bem à Alícia.

Marco e Benigno, deste modo, aproximam-se por causa das calamidades que hospitalizaram as mulheres por quem eles se apaixonaram, e se envolvem em uma relação fraternal, de amizade. Eles são ao seu modo, escritores: Marco ao exercer a função de jornalista, também escrevendo guias de viagens, e Benigno ao narrar filmes e espetáculos à Alícia.

Incapaz de se comunicar com Lydia, que também entra em estado de coma, Marco igualmente se doa facilmente a Alícia – pois neste filme, “[...] as personagens que falam, assim como as que choram, são as mesmas que amam.” (STRAUSS, 2008, p. 266).

Figura 25 – “Benigno cuidando de Alícia, que está em coma no hospital, e narrando a Marco a história da bailarina”



Fonte: “Fale com ela” (2002) (1h:7’20’)

Alícia, ainda em coma, desperta o interesse de Marco. Embora ele esteja, em um primeiro momento, pouco consciente de seu interesse pela jovem bailarina, ele interessa-se por sua história, por sua professora de balé, Katerina, que se porta como sua mãe. Ao ser afastado de Lydia, quando Marco descobre que sua relação com seu amante anterior, o toureiro El Niño de Valencia, fora reatada antes que ela se acidentasse, põe-se a viajar e retoma seu trabalho de jornalista.

As viagens de Marco e a doação de Benigno às mulheres que cuida nos dão um esboço da solidão em que ambos estão imersos. Essa percepção é tanto mais clara com Benigno que se ocupa, além de Alícia, apenas em remobiliar seu quarto, parecendo esforçar-se para preencher o tempo em que está distante dela, e reforçando a ideia de que ele vive sua vida em função dela. Sua dedicação pela moça era também a dedicação que tinha para com a sua mãe. A presença ou ausência da figura de seu amigo Marco não modifica sua pretensão de estar

com ela - pretensão que leva Benigno a “apropriar-se” do corpo de Alícia em coma, engravidando-a.

Descoberta a gravidez de Alícia, todas as evidentes suspeitas recaem sobre Benigno, que é encarcerado. Na prisão, Benigno espera notícias de Alícia, mesmo depois de transcorrido o tempo de sua gestação. Quer saber o que lhe aconteceu, como ela está, porque ele ainda quer estar junto dela. Quando lhe informam seu permanente estado de coma, busca encontrá-la, tentando provocar um estado de coma em si mesmo.

Após ter sido enviado para a prisão e ter se afastado de Alícia, sua aparência, agora, é bastante descuidada, como a barba que fica visível – como se seu cuidado com Alícia antes fosse tanto, que parte dele refletia-se em sua própria pessoa: enquanto cuidava dela, cuidava-se também. Agora, na prisão, para que se cuidar?

Benigno falece na prisão e deixa para sua nova família - Marco e Alícia -, o apartamento em que morava, o local em que cuidou de sua mãe, descobriu Alícia e em que pretendia morar com ela, quando ela sarasse. Este apartamento herdado por Marco e Alícia, parece-nos como um “dote” doado a ambos por Benigno, pois este sabe que o relacionamento entre Marco e Alícia é promissor.

Figura 26 – “Uma nova constituição familiar de Almodóvar: Marco (virando-se para ver Alícia), Alícia (sorrindo) e Katerina (ao lado de Alícia), no teatro”



Fonte: Fale com ela (2002), (1h:43'15'')

Após tantos desencontros afetivos, ou antes, impossibilidades de relacionamentos, o único casal que parece ter criado laços, descobre-se no espetáculo que o encerra. Ou seja, se,

anteriormente, era Benigno quem ia aos espetáculos no lugar de Alícia para tentar amenizar sua impossibilidade de ela mesma realizar isto, sendo que numa dessas vezes foi que ele encontrou Marco, agora, a própria Alícia, que desperta do coma, pode desfrutar a companhia de Marco, pois ambos estão juntos no teatro.

Os balés de Pina Bausch, que abrem e encerram “Fale com ela”, são apresentados não como uma referência cultural, mas porque “[...] se tornam a própria linguagem do filme [...] [que] me parecia ter um ritmo e uma linguagem musical.” (STRAUSS, 2008, p. 265). O espetáculo inicial, que traz as mulheres de “Café Muller” “vivendo no limbo”, descreve-as enquanto revela a condição das mulheres da narrativa que será apresentada, Alícia e Lydia. Da mesma forma, o espetáculo final, “Marzuca fogo”, que se passa num jardim do Éden, indica para o casal que acaba de se descobrir, Alícia e Marco, uma abertura para algo de maravilhoso. “Sente-se que tudo começa ali, na natureza, quando o filme termina.” (STRAUSS, 2008, p. 266). E há uma “[...] vontade de ir em direção a esse paraíso terrestre do fim do filme e de mostrar que é possível uma reparação.” (Ibid, p. 268).

O que também se percebe é que, embora Benigno a tenha estuprado, por outro lado, como Alícia conseguiu sair do estado de coma sem a intervenção cuidadosa dele? O fato de ela estar grávida faz com que desperte do coma e fique boa para a vida, embora, no filme, não se conheça o destino desta gravidez.

Na trama complexa da narrativa de “Fale com ela” (2002), o que se observa é que o sujeito Benigno, embora homem, possui características essencialmente femininas, no que diz respeito a “cuidar” dos outros.

Primeiro, com sua família biológica: sua mãe.

Depois, com a mulher que amava, e que gostaria de constituir uma família: Alícia, mesmo que, de certo modo, consiga seu intento, pois ela teve um filho seu.

Reiteradamente, portanto, nos dois filmes, em uma série discursiva, com sujeitos que ocupam posições e funções bastante diferenciadas, com materialidades que se assemelham no que diz respeito às imagens, aos sons e às escritas e em campos que se associam, aqui, já se pode afirmar, com segurança, do ponto de vista discursivo foucaultiano, que foi possível encontrar a presença constante de um enunciado que permeou a análise até então: “os cuidados da figura feminina com seus familiares”, consanguíneos ou não.

Do mesmo modo, assim como fizemos a descrição no filme anterior, isto é, sob a forma de um *continuum*, ela também foi feita assim nesse filme, procurando-se estabelecer relações entre as unidades discursivas.

Vejamos, agora, mais um filme de Almodóvar, seguindo os mesmos princípios para se encontrar o enunciado discursivo, nos moldes de Foucault (2012): série, sujeito, materialidade, campo associado.

5.2.3 “*Volver*” (2006)

O terceiro filme da análise, “*Volver*” (2006), que encerra nosso recorte na filmografia de Almodóvar, assemelha-se com “*Tudo sobre minha mãe*” (1999), já que é também uma história em que as mulheres são as figuras centrais.

Aqui, mais explicitamente, as mulheres têm suas raízes no mesmo povoado que nasceu Almodóvar, o povoado de *La Mancha*, e as personagens femininas são inspiradas nas mulheres que Pedro Almodóvar conheceu em sua infância e que representavam para ele, “[...] a própria origem da vida, a celebração da vida [...] mulheres fortes que lutam para viver, que são ao mesmo tempo trágicas e engraçadas [...] que estão em todos os meus filmes [...]” (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 283).

As mulheres de “*Volver*” (2006) mantêm, tal qual o povo manchego, seus costumes e crenças, o que as permite continuar sua sociabilidade mesmo com os mortos, pois, ainda conforme Almodóvar (Ibid, p. 285), “para as pessoas de *La Mancha*, os mortos nunca são completamente mortos”, e assim, deixa-se, todas as noite, uma vela acesa no cômodo de entrada da casa para facilitar uma possível volta do morto”.

No início deste filme contemplamos mulheres se encarregando com cuidado e zelo dos túmulos de seus familiares, tradição em seu povoado. As irmãs Soledad e Raimunda nos são apresentadas limpando e cuidando do túmulo de seus pais, cujas fotografias estão nele expostas. Paula, filha de Raimunda, também está presente na cena, completando a família biológica. Na sequência nos é apresentada Agustina, que também vai ao cemitério para zelar pelo túmulo de seus familiares. É ela que se tornará muito próxima desta família de Raimunda e Soledad, pela prática dos cuidados oferecidos e recebidos.

Figura 27 – “A Família biológica (da esquerda para a direita): Raimunda com sua filha Paula e sua irmã Soledad, cuidando do túmulo de seus pais”



Fonte: Volver (2006), (0h:1'13'')

Temos, nesta narrativa, certo jogo de espelhos; é uma narrativa “múltipla”. A família central aparece ampliada, e o acontecimento trágico que ocorre à filha da segunda geração, volta a ocorrer com a filha da terceira geração. Ou seja, a filha, Raimunda, da segunda geração, é uma mulher forte e batalhadora como o são as mães desenhadas por Almodóvar (ALMODÓVAR apud STRAUSS, 2008, p. 213): “em meus filmes a mãe sempre foi uma mulher próxima de minha própria mãe [...] e sempre foi uma mulher da classe social da qual sou proveniente.”, mas que, devido a um infortúnio em sua juventude, torna-se uma pessoa vulnerável. Ao se casar, deixa seu povoado para viver em Madri com seu esposo Paco, que assume a paternidade de sua filha Paula, mesmo não sendo seu pai biológico.

Raimunda tem uma irmã pouco mais velha, Soledad, que fora abandonada por seu marido, quando este foge com uma de suas clientes. Soledad, como é chamada, tem um “salão de cabeleireiro clandestino” em sua casa, onde trabalha só e do qual obtém seu sustento. Ambas, Raimunda e Soledad são sobrinhas de tia Paula, uma tia querida por todos, sobretudo para Raimunda que a tem como uma mãe, mas que a seus olhos, tia Paula perdeu a noção do tempo: não conseguiu aceitar a morte de Irene e fala dela, a mãe das sobrinhas, como se ela estivesse viva.

Tia Paula é uma senhora de avançada idade que vive no povoado e que, curiosamente, consegue se virar muito bem, ainda que com toda a sua fraqueza e suas dificuldades. Mesmo assim, a vizinha da Tia Paula, Agustina, bate à sua janela todas as manhãs para saber como ela está, comprando para ela, diariamente, um pedaço de pão com o seu próprio dinheiro.

Agustina cuida com gosto de Tia Paula na esperança de que sua mãe esteja recebendo os mesmos cuidados, onde quer que ela esteja. Como sua mãe é a “mulher mais moderna do

povoado” por ser *hippie*, ela tem constantes movimentos de desaparecimento e reaparição, do local onde vivem. Na narrativa, esta mulher se foi e ainda não voltou há quase quatro anos. Sua filha Agustina não dá queixas à polícia por acreditar que isso é assunto “do povoado” e é entre ele, portanto, que deve ser resolvido.

A morte de Tia Paula chega e, junto com ela, uma série de eventos parecem lhe acompanhar. Agustina encabeça o velório como uma verdadeira anfitriã, acolhe Sole e a todos da vila em sua casa. Simultaneamente, Paco, marido de Raimunda, também morre: é atravessado por uma faca de cozinha usada para dissuadi-lo de suas ideias incestuosas para com sua enteada, Paula. Raimunda, devido a esse fato inesperado, é impedida de despedir-se de sua Tia Paula, pois precisa cuidar do enterro de Paco, seu marido.

Raimunda, tendo sido vítima de estupro por seu próprio pai, quando ainda era uma jovem bela e alegre, com seus catorze anos, compreende a dificuldade pela qual sua filha Paula, fruto do abuso de seu pai com ela, está vivendo. É clara sua intenção de proteger a filha, também ao assumir, por ela, Paula, a morte de Paco.

O velório de Tia Paula proporciona, inesperadamente no filme, o reencontro de Sole com sua falecida mãe. Irene, ou o que todos julgavam ser o seu fantasma, aparece-lhe, deixando-a aflita, assustada e descrente no que está vendo.

Sole, contudo, depara-se com ela, novamente, quando regressa à sua casa. Do portamalas de seu carro, Sole ouve batidas e chamados daquela que diz ser sua mãe: Irene. Atordoada e incrédula, responde àqueles chamados, dizendo que sua mãe está morta. O ritual fúnebre da mesma, que fora celebrado cerca de quatro anos antes, em que os corpos carbonizados de seus pais são enterrados juntos, dá a ela uma convicção tal, e essa verdade cria uma força que torna inconcebível a presença de sua mãe ali, com ela.

Em todo caso, reconhecendo sua fisionomia e seu modo de ser, afinal ela é a sua “mãe fantasma”, Sole a hospeda e é confortada quando ouve de sua hóspede “Ficarei até quando Deus quiser, se você não se importa. Quando estiver cansada de mim é só dizer. Mas para uma mulher separada, com quem você estaria melhor além de sua mãe?” (VOLVER, 2006).

As irmãs Sole e Raimunda guardam para si mesmas as situações que cada uma está passando.

Para Raimunda, sua irmã está mudada desde o velório de tia Paula, como se guardasse um segredo e, ela mesma mantém o seu, dizendo apenas que Paco a abandonou e possivelmente não voltará a vê-la. Elas continuam sua batalha diária pela sobrevivência enquanto tentam contornar estas novas situações: Sole apresenta sua mãe às suas clientes como uma imigrante russa acolhida em sua casa, por caridade, uma vez que ela se assemelha

a sua mãe; Raimunda embrulha o corpo de Paco e o coloca em um refrigerador, para enterrá-lo posteriormente.

Neste meio tempo, Agustina descobre estar com câncer e que lhe resta pouco tempo de vida. Para morrer em paz, precisa saber do paradeiro de sua mãe e crê que Irene, ou seu fantasma, pode lhe esclarecer sobre isso. Pede, então, a complacência de Raimunda para que ela conheça o fantasma da mãe de ambas, caso este lhe apareça. Raimunda lhe é grata por todo o cuidado prestado à Tia Paula, entretanto não tem muita fé nessa história de fantasmas. Um dos propósitos da volta de Irene, que na verdade não é um fantasma, mas está viva, é pedir perdão à sua filha Raimunda. Isto porque, quando ela descobre, além da traição de seu marido, o que ele fizera à Raimunda, sua menina preciosa, a mãe Irene atea fogo à cabana usada como ponto de encontro amoroso por seu marido, no momento em que ele se encontra, junto com a mãe de Agustina. Devido a isto ela fugiu do povoado e só voltou nesse momento.

A (re)união dessa família materna e consanguínea – Irene, as filhas Sole e Raimunda e a neta Paula – desvela os segredos que tantas delas acumularam e suportaram sofregamente. Essa celebração da vida, agora, novamente em família, estreita os laços e os torna tão saborosos de serem vividos, quanto às refeições que essas mulheres preparam com tanta competência.

Figura 28 – “O estreitamento dos laços na Família biológica (da esquerda para a direita): Irene, suas filhas Soledad e Raimunda e a neta Paula”



Fonte: Volver (2006), (1h:45'26'')

Nesta narrativa, também é apresentada uma sequência, no final do filme, em que os cuidados de Irene para com sua vizinha, Agustina, são expressos. Agustina, embora seja uma personagem que também exerce a prática do cuidado neste filme, pois também se ocupa de tia Paula, será tomada como sujeito que recebe o cuidado de Irene.

O cuidado de Irene para com Agustina revela-se, assim, como alguém que cuida de alguém que está fora da sua família biológica, como se uma nova família criada a partir dos laços proporcionados pelas relações sociais fosse desenhada na convivência do povoado e, também, por meio do relacionamento entre Agustina e tia Paula. Vem, igualmente, da vontade de Irene compensar Agustina, por a primeira ter-lhe tirado a mãe.

Figura 29 – “Irene cuidando de Agustina”



Fonte: Volver (2006), (1h:50'55'')

Agustina não se assusta ao receber Irene e seus cuidados, pois sabe que seu fim está próximo, de modo que, para ela, ambas já são fantasmas. É na cama de sua mãe, “a melhor da casa”, e a mesma que é ofertada para velar o corpo de tia Paula, que ela própria é recolhida para ser cuidada.

Irene vai à casa de Agustina já com o vento silenciando a noite, e é recebida por ela com acolhimento, ainda que seja um fantasma perante os olhos dos moradores do povoado, uma vez que seu sepultamento fora realizado quatro anos antes, junto ao de seu marido. Irene vai até Agustina oferecer seus cuidados. Com sua experiência de mãe e por causa dos cuidados prestados à sua irmã, a tia Paula, pode preparar e aplicar a injeção em Agustina, acomodá-la em sua cama, prepará-la para dormir, confortá-la na solidão que Agustina sofre, pela enfermidade e pelo afastamento de sua irmã, que não se entende com ela, e busca dar a ela atenção em sua própria casa e colocar-se a sua disposição.

Este filme, dentre os que assistimos em Almodóvar, é o que mais acentua as relações da família biológica: seus elos, dramas, silenciamentos, uniões, afetos.

Nos campos associativos da série destes três filmes, observamos nas materialidades qual eram os sujeitos femininos. Ou seja, no movimento analítico discursivo foucaultiano aplicado neste filme encontramos, novamente, a presença constante de um enunciado que permeou as práticas dos “cuidados da figura feminina para com seus familiares”, consanguíneos ou não.

Famílias estas que nascem e se estabelecem em uma família biológica, mas que, em Almodóvar, mesclam-se a outros sujeitos, formam outras famílias, às vezes, bastante diferenciadas das tradicionais. Contudo, não deixam de se constituir como famílias, ou “um conjunto de indivíduos aparentados, ligados entre si por aliança, casamento, filiação, ou, excepcionalmente, por adoção (parentesco), vivendo sob um mesmo teto (coabitação).”, conforme assegura Bourdier (2005, p. 124).

Neste momento da análise, é possível dizer que o enunciado encontrado e descrito neste pequeno arquivo composto pelos três filmes de Almodóvar (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999; FALE COM ELA, 2002; VOLVER, 2006) forma, evidentemente, um “bloco” discursivo, ou o que Foucault (2012) denominou como “formação discursiva” que, no caso, deriva de práticas femininas sobre “as novas constituições e ordenações familiares na contemporaneidade”, pautada em princípios decorrentes do cuidado e do afeto.

Neste sentido, foi possível recortar tipologias de famílias e também algumas características dos sujeitos cuidadores derivados das formações destes discursos fílmicos em Almodóvar, apontando que:

- a) há uma composição familiar biológica composta por três sujeitos: pai, mãe e filhos(as);
- b) há famílias não consanguíneas que se relacionam devido à prática do cuidado – como se o cuidado não se resumisse ao ambiente familiar, não adviesse exclusivamente desse meio;
- c) há um sujeito que recebe um cuidado particular associado à figura dos descendentes – no caso, as filhas, nos três textos fílmicos;
- d) o sujeito que pratica o cuidado não se encontra biologicamente na mesma família da pessoa que recebe o cuidado, não partilha nela das categorias de cônjuge ou filho, de modo que não há consanguinidade entre o cuidador e quem recebe o cuidado.

Voltemos com mais atenção, derivado dos apontamentos acima, aferindo alguns resultados destas análises, para as famílias, biológicas e não consanguíneas, para os sujeitos que são cuidados e também para os que praticam o cuidado.

Em cada um dos filmes analisados, há uma família biológica central – composta pelas figuras do pai, da mãe e do filho ou filha(s), interagindo com a sociedade ao entorno: pessoas da vizinhança, do ambiente de trabalho. Conforme nos explica Ariès (1981, p. 11), a família era um ambiente criado para proteção de seus membros, e

[...] o sentimento entre os cônjuges, entre os pais e os filhos, não era necessário à existência nem ao equilíbrio da família: se existisse, tanto melhor. As trocas afetivas e as comunicações sociais eram realizadas portanto fora das famílias, num ‘meio’ muito denso e quente, composto de vizinhos, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens, em que a inclinação se podia manifestar mais livremente. As famílias conjugais se diluíam nesse meio. Os historiadores franceses chamariam hoje de ‘sociabilidade’ essa propensão das comunidades tradicionais aos encontros, às visitas, às festas.

Em “Tudo sobre minha mãe” (1999), a família biológica é constituída por Lola – outrora Esteban; Manuela, e o filho de ambos, Esteban.

Da nova constituição familiar em Almodóvar neste filme (TUDO SOBRE MINHA MÃE, 1999), temos a da Irmã Rosa que, embora tenha pai, mãe e o cachorro Sapic, recebe os cuidados de uma outra mãe, Manuela. Ela não é a progenitora de Irmã Rosa, mas ficará com o filho que esta teve com o ex-marido de Manuela.

Em “Fale com ela” (2002), há também duas famílias biológicas: a de Benigno e a de Alícia. Na família biológica de Benigno, sua mãe é evocada por fotografias e pelas lembranças orais feitas por seu filho Benigno. Seu pai, ausente, tem rápida menção no filme, e se sabe pouco acerca de seu afastamento da família, dando a impressão de sua pouca representatividade para o filho. Na família biológica da Alícia, o doutor Roncero, seu pai, está presente na narrativa e sua mãe, cujo nome não se conhece, ainda que ela seja rapidamente mencionada em uma conversa com Benigno, não aparece. Há apenas a informação que ela morreu há muito tempo.

Almodóvar (FALE COM ELA, 2002) neste filme oferece também uma nova constituição familiar, já que se observa, no final, que Marco fica com a bailarina Alícia, o grande amor do enfermeiro Benigno e por quem ele deu a vida. Há ainda Katerina, professora de balé de Alícia, que a trata com muito carinho, como se ela fosse a própria mãe da aluna.

Em “Volver” (2006), temos na família consanguínea três gerações matrilineares – a avó Irene; as filhas Soledad e Raimunda; a neta Paula, filha de Raimunda. A figura dos pais

aparece marginalizada tanto quanto nos outros dois filmes analisados. Dentro dessa família, a mesma história se repete nas duas gerações: o pai abusa da filha, ou seja, o marido de Irene, cujo nome sequer fora mencionado, abusa de sua filha Raimunda e a engravida, e Paula é fruto deste incesto. Paula, por sua vez, é também vítima de abuso de seu pai não biológico, Paco, marido de Raimunda. Os corruptores, marido de Irene e Paco, são mortos. O marido de Irene é morto por ela, quando esta fica sabendo que ele engravidou Raimunda. Paco não concretiza o ato do abuso contra a jovem Paula, pois ele também é morto, antes disto. Contemplamos, então, Irene, Raimunda, Soledad e Paula, pela maior representatividade feminina desta família consanguínea, já que os esposos de Irene e Sole.

Na nova constituição familiar, não consanguínea, neste filme de Almodóvar (VOLVER, 2006), Agustina é cuidada por Irene, e a primeira frequentemente menciona sua mãe, que também aparece em uma fotografia, sendo que o pai não é mencionado por Agustina, embora esta tenha uma irmã, de laços poucos estreitos com ela devido aos desentendimentos entre ambas, mencionada em alguns momentos com certo desconforto.

Há predominância nestes três filmes, portanto, também observada por nós, de composições familiares, biológicas ou não, que são em sua essência matriarcais, e que prevalecem no desfecho das histórias, como segue.

Em “Tudo sobre minha mãe” (1999), as mulheres, cuja família se construiu também na intimidade do lar, permanecem, por exemplo, no camarim do teatro – Manuela, Huma, Agrado e Irmã Rosa.

Em “Fale com ela” (2002), Alicia fica com Marco, mas os laços construídos nas aulas de dança e nos palcos de espetáculos, entre a professora de balé Katerina e a aluna querida como filha por ela, mantêm-se fortemente.

Em “Volver” (2006), a familiaridade advinda já da comunidade não consanguínea espanhola se fortalece nas refeições partilhadas entre as mulheres e seus momentos na cozinha – reinado de Irene, Raimunda, Soledad, Paula, tia Paula e Agustina.

A prática do cuidado, marcante nos três sujeitos que cuidam nestes filmes: Manuela, Benigno e Irene - apresenta um acontecimento no discurso de Pedro Almodóvar, que revela no cuidado as atuais constituições familiares, embora, para nosso olhar, não como uma família convencional, formada pelo pai, pela mãe e pelos descendentes acomodados sob um teto em comum. Nestas três narrativas, muitas vezes, não são laços sanguíneos que unem os sujeitos, e eles, embora compartilhem boa parte de seu tempo sob um teto comum, não o coabitam.

Uma primeira conclusão que segue é que, certamente, as famílias hoje ainda se constituem legalmente pelos laços de consanguinidade: pai, mãe e descendentes consanguíneos ou adotados.

Há uma reformulação, contudo, da família tradicional nos filmes de Almodóvar em que nos detivemos: o vínculo afetivo entre as personagens possibilita novas construções familiares; “a família tradicional se despedaça sistematicamente nos seus filmes, mas sempre para permitir a criação de uma nova família, [...] sem dúvida, satisfatória.” (STRAUSS, 2008, p. 123). São “famílias multiformes que se fundamentam na afeição.” (Ibid, p. 216).

Phillippe Ariès (1981) esclarece que essa afeição, em tempos de outrora com certo grau de irrelevância, passa a ser necessária entre os membros da família, sobretudo pela importância que as crianças passam a adquirir e pela dor da perda de um filho – que deixa de ser “substituível”.

As “famílias almodovarianas” que se sobressaíram nos três filmes selecionados, sugerem-nos uma comunidade de mulheres que se dão umas com as outras e cuidam-se mutuamente. Mulheres que rompem com o modelo familiar do “reinado masculino” e que vivem bem entre elas e com seus filhos e filhas: uma família matriarcal, não consanguínea, obviamente, pois aqui se dá menos significação à descendência do que à ligação pelos afetos e amor entre os seus membros.

Neste momento, voltamos nossa atenção para os sujeitos que exercem cuidados em cada filme.

Parecia-nos, inicialmente, que esse cuidado poderia ser exercido por figuras distintas: uma mulher que busca um homem que se tornara mulher; um enfermeiro zeloso; um fantasma. Entretanto, ao atentarmos para a dinâmica deste discurso familiar e aos posicionamentos de seus elementos, compreendemos que o cuidado estava fortemente relacionado ao “papel materno” que engendra e inicia sua descendência para o mundo. Assim, visualizamos com maior clareza quem são os sujeitos “curadores” e que posição eles ocupam nestas famílias filmicas: Manuela, em “Tudo sobre minha mãe” (1999); Benigno, em “Fale com ela” (2002); Irene, em “Volver” (2006).

Ainda que, à primeira vista, pareça inapropriado colocar “um homem como mãe”, esquecendo-nos da condição do indivíduo, seu gênero, seu histórico, e enxergando sua desenvoltura, temos uma pessoa que cuida como “se fora uma mãe”, que protege, que conversa, que se doa. Temos, por essa descrição, o enfermeiro Benigno.

Traçando relações entre eles, nota-se, evidentemente, o zelo empreendido a outros sujeitos, o cuidado especial que apresentam para com alguns deles, e sua “atuação” como

mães. Observamos, ainda, que as três personagens que protagonizam os filmes selecionados ocupam uma posição de sujeitos femininos que exercem a prática do cuidado. Com isto, não estamos duvidando da masculinidade de Benigno, mas revelando sua função, descrevendo seu caráter materno, e colocando-o em paridade com as mães Manuela e Irene. Assim, parece-nos que estas personagens personificam o ideal de mãe para Almodóvar e ele as traz para o centro de suas narrativas.

Manuela, como mencionado anteriormente, cuida de todos os que a encontram, chegando mesmo a abdicar de seu trabalho para prestar cuidados à Irmã Rosa, que se encontra em uma gravidez delicada.

Benigno, cuidado por sua mãe até certa idade, passa a cuidar dela numa espécie de inversão da relação mãe-filho, em atitude de reciprocidade: “Quando comecei a tomar conta dela era quase um menino [...] Nunca saí do lado dela” (FALE COM ELA, 2002). Ele substitui sua mãe por Alícia, quando aquela vem a falecer. Ele também estende seus cuidados na acolhida a Marco Zuluaga, quando se conhecem no hospital; e numa visita breve ao quarto em que se encontra Lydia, a toureira, também em estado de coma. Mantém-se preocupado, mesmo na prisão, quando ao receber a visita de Marco molhado pelo dia chuvoso, indica-lhe um copo de leite quente com mel, para ele não se resfriar, assim como uma mãe aconselha seu filho.

Irene, em “Volver” (2006), parece exercer amplamente o papel de mãe. Preocupa-se com suas filhas Sole e Raimunda, cuida durante alguns anos de tia Paula, dá conselhos à sua neta Paula sobre a importância de como se aproximar de sua mãe, e devota-se também à Agustina numa certa compensação por ela ter causado a morte de sua mãe.

Não são necessariamente mães biológicas, portanto, os sujeitos que praticam o cuidado, nos filmes analisados de Almodóvar. Alguns deles são mulheres, como Manuela; outros são homens, como Benigno; outros, ainda, parecem que não estavam “vivas” como Irene. Todos os sujeitos, porém, apesar das suas características peculiares, cumpriam a função do feminino.

É justamente este fato, esta ligação de cuidados entre seres não consanguíneos, que possibilita afirmarmos que está ocorrendo, **na atualidade, a constituição de novas composições familiares**, e isto, julgamos, foi bastante evidenciado na análise dos três filmes de Almodóvar.

Vamos as Considerações Finais desta pesquisa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tempo, tempo mano velho, falta um tanto ainda eu sei... (ULHOA, 1995).

Esta pesquisa teve por objetivo compreender a função do sujeito feminino em alguns dos filmes de Pedro Almodóvar. Para tanto, recorreremos, principalmente, à teoria arqueológica de Michel Foucault.

Diversas questões se apresentaram inicialmente:

- É possível relacionar o campo CTS com a análise de filmes?

Esta questão foi respondida no Capítulo 2, com o auxílio de Snow (1995), mas também Morin (2001, 2002, 2007) e Foucault (2000a, 2004, 2012), que auxiliaram a refletir sobre a necessidade de se atrelar os estudos científicos aos da literatura, das artes e da estética em geral.

- Qual é a proposta teórico-metodológica de Michel Foucault para se analisar discursos?

A esta questão, no Capítulo 3, foi possível aprender com Foucault (1995, 2000a, 2000b, 2004a, 2004b, 2012) dois grandes movimentos teóricos. O primeiro é que, para ele, até há pouco tempo, o homem foi pensado pelas Ciências, inclusive Humanas, por meio de modelos epistemológicos derivados do cartesianismo, racionalismo e empirismo que visavam classificá-lo, objetivá-lo, segmentá-lo. Isto derivou, além da fragmentação das Ciências, em também não se observar nas Ciências do Homem o “ser humano” como centro de seus estudos, em se buscar as subjetividades. Este panorama começou a mudar somente na década de 1960, na França, quando Foucault, dentre outros, propõe teorias voltadas ao “dizer” dos homens, ou melhor, teorias para a análise do que os homens discursivizaram. O segundo movimento teórico ocorreu na busca do entendimento de aspectos da teoria arqueológica, proposta por Foucault, para se analisar discursos.

- Quem é Almodóvar e quais foram suas produções fílmicas?

Esta questão foi respondida no Capítulo 4 em que se compreende que o espanhol Pedro Almodóvar Caballero, que já produziu vinte longas-metragens em seus 64 anos, é um cineasta inquieto, autêntico com sua forma de viver e com a sensibilidade de quem observa o modo de ser da diversidade humana, buscando refletir isso nas telas. Sendo assim, ele mostra, com um estilo rigorosamente autoral, a vida dos marginais no centro das suas tramas: homossexuais, travestis, drogados, ninfomaníacas, transexuais, mas também, freiras, juízes, mães de família - sujeitos esses que, pelo seu olhar, envolvem-se em diversas situações

essencialmente transgressoras. Almodóvar consegue fazer isto tudo sem julgamento moral de nenhuma natureza.

- O que eleger na análise de um acervo fílmico, uma vez que, em quase todos os textos, no caso, desse diretor, as mulheres se fazem presentes? Como selecionar e relacionar nas análises as cenas e/ou as sequências fílmicas, nesse universo de imagens em movimento? De que modo analisar filmes sob o viés teórico-metodológico de Michel Foucault?

Estas questões foram as que permearam o Capítulo 5 e, para respondê-las, debruçamo-nos inicialmente frente aos vinte filmes de longa-metragem de Almodóvar, sendo que destes, delimitamos três para a análise: “Tudo sobre minha mãe” (1999), “Fale com ela” (2002) e “Volver” (2006).

Foi constatado, por meio da análise foucaultiana, que a dinâmica da família vem sendo reconfigurada nas narrativas contadas pela câmera de Pedro Almodóvar Caballero.

Encontrar e descrever por meio de associações enunciativas discursivas foucaultianas aplicadas em filmes que demonstram as mulheres “cuidando dos familiares” nos fez perceber que a “família” apresentada por Almodóvar é bastante diferenciada da que conhecemos e aprendemos “desde sempre”, no nosso meio social - escola, instituições religiosas, etc. Isto porque Almodóvar apresenta e antecede em seus filmes, ou no arquivo discursivo fílmico que nos propusemos a analisar, uma configuração bastante atual sobre o modelo de “família” que é uma “formação” de um “discurso” – formação discursiva, derivada de práticas femininas a respeito de novas constituições e ordenações familiares na contemporaneidade, pautada em princípios decorrentes do cuidado e do afeto.

O que buscávamos inicialmente em seus filmes - tomar a mulher como objeto humano a ser estudado - apresentou-se de modo distinto nas análises. Ela aparece, e muito, nas narrativas estudadas, mas livre das formas que a prendem. A mulher é mostrada não como gênero e tampouco como o par do universo masculino, mas como um dos elementos que compõe não um modelo familiar, mas vários, encerrando em si um sujeito constituído objetiva e subjetivamente, como se pôde constatar.

Devido a isto tudo foi observada a presença constante de um enunciado discursivo: “a prática dos cuidados realizados por sujeitos femininos em seus familiares”. Este enunciado, embora pareça comum, surpreende nos filmes deste diretor, pois se vincula à formação de um discurso bastante atual, nas Ciências Humanas: “as novas constituições familiares derivadas das práticas do cuidado feminino”.

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, A. Uma declaração de amor. In: COUTINHO, A.; GOMES, B. L. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Ministério da Cultura; Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2011.
- ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. 2. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2008.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.
- ¡ATAME! Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1990.
- AZEVEDO, G. **NostalgiaBR**. Disponível em: <http://www.nostalgiaabr.com/biografias/pedroalmodovar.htm>. Acesso em: 9 out. 2013.
- BLOG Pedro Almodóvar. Disponível em: http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_13_T.asp. Acesso em: 5 set. 2013.
- BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 6. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP: Zouk, 2003.
- CARNE trémula. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1997.
- CORREA, T. Sobre o tempo. In: NENHUM DE NÓS. **Estraño**. [S.l.]: BMG Ariola, 1990. 1 CD. Faixa 2.
- COUTINHO, A.; GOMES, B. L. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Ministério da Cultura; Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2011.
- EL DESEO. Disponível em: <http://www.eldeseo.es/>. Acesso em: 5 set. 2013.
- ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- ENTRE tinieblas. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Luis Calvo. [Espanha]: Tesouro, 1983.
- FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S. A.; Vía Digital; Antena 3 Televisión, 2002.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S. A.; Vía Digital; Antena 3 Televisión, 2002.

FISCHER, R. M. B. Foucault e a análise do discurso em educação. **Cadernos de pesquisa**, n. 114, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n114/a09n114.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2013.

FOLLE... folle... fólleme tim! Direção: Pedro Almodóvar. [Espanha]: [s. n.], 1978.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **A ordem do discurso**. 13. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

_____. As palavras e as imagens. In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção: Ditos & Escritos v. II. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Microfísica do poder**. Organizado e Traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

GASPAR, N. R.; MALVESTIO, E. M. Práticas discursivas no cuidado com os corpos em Almodóvar: laços familiares atuais instituídos pelo sujeito feminino. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 2, p. 54-66, 2011.

GASPAR, N. R. **Foucault na linguagem cinematográfica**. 2004. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.

GREGOLIN, M. R. **O discurso, o sujeito e a História em A Arqueologia do Saber: Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos**. 2007. Disponível em: <http://cibermidia.blogspot.com/2008/02/o-discurso-o-sujeito-e-histria-em.html>. Acesso em: 12 mar. 2013.

HABLE con ella. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 2002.

INTERNET movie database. Disponível em: <http://www.imdb.com/>. Acesso em: 7 set. 2013.

KIKA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1993.

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE. Disponível em: <http://www.cinematheque.fr/fr/expositions-cinema/precedentes-expositions/almodovar-exhibition/expo/detail.html>. Acesso em: 24 jul. 2013.

LA FLOR de mi secreto. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1995.

LA MALA educación. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar; Esther García. [Espanha]: El Deseo S.A., 2004.

LA LEY del deseo. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Miguel Angel Pérez Campos [Espanha]: Imovision, 1987.

LA PIEL que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 2011.

LABERINTO de pasiones. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pedro Almodóvar. [Espanha]: Alphaville S.A., 1982.

LOS ABRAZOS rotos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 2009.

MALVESTIO, E. M.; GASPAR, N. R. Discurso familiar nos filmes de Almodóvar. **Versão Beta** (UFSCar), v. 1, p. 61-74, 2013.

MALVESTIO, E. M.; GASPAR, N. R. O discurso familiar nos filmes de Almodóvar. In: 2. Jornada Internacional de Estudos do Discurso e 1. Encontro Internacional da Imagem em Discurso, 2012, Maringá. **Anais...** 2. JIED: Jornada Internacional de Estudos do Discurso e 1. Jornada em Discurso e Imagem, 2012. Disponível em: <http://anais.jiedimagem.com.br/pdf/2391.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2013.

MALVESTIO, E. M.; GASPAR, N. R. Práticas discursivas no cuidado com os corpos em Almodóvar: laços familiares atuais instituídos pelo sujeito feminino. In: GASPAR, N. R.; ROMÃO, L. M. S. (Orgs.). **Discurso e leitores de imagens**. São Carlos: [s. n.], 2012. Disponível em: <http://www.jornadaadci.ufscar.br/pdfs/ebook/14.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2013.

MATADOR. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Andrés Vicente Gómez. [Espanha]: Continental, 1986.

MORIN, E. et al. **Conferência de encerramento do Seminário Internacional de Educação e Cultura**. Disponível em: http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sescsp.org.br%2Fsesc%2Fimages%2Fupload%2Fconferencias%2F142.rtf&ei=IDRxUoCiA8TWkQec_YGQBg&usg=AFQjCNH3u11J7LCNFneKOcZeT1wSncKjyw&bvm=bv.55617003,d.eW0. Acesso em: 10 out. 2013.

MORIN, E. et al. **Educação e Complexidade**: os sete saberes e outros ensaios. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MORIN, E. et al. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MUJERES al borde de um ataque de nervios. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1988.

PEPI, Luci, Bom y otras chicas del montón. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Pepon Corominas, Espanha, 1980.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

¿QUÉ HE hecho yo para merecer esto? Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Hervé Hachuel. [Espanha]: Tesouro, 1984.

REPERTÓRIO CULTURAL. Disponível em: http://repertoriocultural.blogspot.com/2007_02_01_archive.html. Acesso em: 5 set. 2013.

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlo: Claraluz, 2005.

SALLES, J. M. **Um documentarista se dirige a cientistas**. Disponível em: <http://www.observatoriousp.pro.br/um-documentarista-se-dirige-a-cientistas/>. Acesso em: 5 set. 2013.

SCHILD, S. Um pacto de amor e morte. In: **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Ministério da Cultura; Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2011.

SNOW, C. P. **As duas culturas e uma segunda leitura: uma versão ampliada das duas culturas e a revolução científica**. São Paulo: EDUSP, 1995.

STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TACONES lejanos. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S.A., 1991.

TIMMONS, W. T. Older than Snow: the two cultures and the yale report of 1828. **Forum of Public Policy Online: a journal of the Oxford Round Table**, n. 1, 2007. Disponível em: <http://forumonpublicpolicy.com/papersw07.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

TODO sobre mi madre. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustin Almodóvar. [Espanha]: Coproducción España-Francia; El Deseo S.A.; Renn Productions; France 2 Cinema, 1999.

TONELLI, B. **Almodóvar**. In: COUTINHO, A.; GOMES, B. L. **El deseo: o apaixonante cinema de Pedro Almodóvar**. Ministério da Cultura; Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2011.

TRILHA FILMES. Disponível em: <http://www.trilhafilmes.com.br/noticia.php?id=01591>. Acesso em: 5 set. 2013.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: Renn Productions; El Deseo S. A.; France 2 Cinema, 1999.

ULHOA, J. Sobre o tempo. In: PATO FU. **Gol de quem?** [S.l.]: RCA, 1995. 1 CD. Faixa 7.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. [Espanha]: El Deseo S. A.; TVE; Canal+ España, 2006.