

Pepi, Luci e Bom e as representações da marginalidade em Almodóvar¹

Autor: Prof. Dr. Rafael Nacif de Toledo Piza
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

RESUMO

Este artigo pretende analisar as representações dos desvios na primeira obra cinematográfica de Pedro Almodóvar com vistas a comprovar seu engajamento na dinâmica contracultural da Madri dos anos 70 pós-Franco. Para tanto, analisaremos comparativamente as noções de desvio para Goffman, Becker e Elias, atualizando-as com a noção de *covering* de Yoshino, com vistas a estabelecer os critérios que usaremos para interpretar a obra cinematográfica inaugural de Almodóvar. *Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão* é um filme punk, da estética do mau gosto, muito distinto do que o diretor viria a produzir futuramente.

PALAVRAS-CHAVE

Palavras-chave: desvio, cinema, Almodóvar.

INTRODUÇÃO: O MARGINAL, A ROSA, A(S) TELA(S)

*I belong to the world of sin, of degeneracy.*²

Pedro Almodóvar

Começamos com um exemplo roto, esfarrapado, ao modo do cão sobre quem o jumento de ‘Os saltimbancos’, de Chico Buarque, tropeça no início da trama infantil de perfume marxista tão encenada nas escolas brasileiras durante a década de 80. Em ‘A rosa púrpura do Cairo’, Woody Allen representa o mundo do cinema como o espaço do mágico. A tela do cinema dentro da tela física da sala onde assistimos ao filme do diretor americano é permeável: a protagonista entra no filme.

Como a protagonista de ‘A rosa púrpura do Cairo’, interpretada pela esquálida Mia Farrow, como o jumento que tropeça sobre o cão sarnento em “Os saltimbancos”, eu saltei para dentro da tela e me dissolvi como antiácido em copo d’água depois de uma noite de ressaca no tema que segue: representações da marginalidade em

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Eu pertenço ao mundo do pecado, da degenerescência. (Almodóvar em STRAUSS, 2006, p. 3 – trad. nossa)

Almodóvar. O ponto, em resumo, é que Almodóvar dá voz aos marginais, confere-lhes protagonismo em seus filmes. Desta feita, como personagens inseridos no sistema cinematográfico de produção simbólica, eles podem enunciar a si mesmos, partindo de uma determinada estetização da marginalidade, Almodóvar deixa que os sem tela invadam, como a personagem de Mia Farrow faz em ‘A rosa púrpura do Cairo’, a tela do cinema, como que de alguma maneira, sabendo que estes fantasmas de luz vão voltar ao mundo físico e recontaminar a vida material de si mesmos. A tela de Almodóvar, propositalmente, é fora de esquadro, porque sua vivência como artista e como produtor de símbolos partiu deste ponto de vista. Almodóvar filma o espaço fora da tela ou traz para dentro da tela de cinema o espaço da vida que antes vivia fora dela. Assim ele, mesmo sem querer, devolve ao mundo a potência de marginalidade da contracultura madrilena dos anos 70, filha da contracultura de outros tempos, alimentando um processo de reinvenção constante da sociedade. A tela molecular que separa espectador de imagem no cinema é infiltrada pela liquidação dos papéis sociais na contemporaneidade. Almodóvar representa, com especial atenção, a questão da marginalidade e gera consequências sócio- políticas.

REVISÃO DE LITERATURA - DISCUSSÕES SOBRE MARGINALIDADE

Nos intertítulos a seguir, vamos apresentar as visões de Goffman, Becker, Elias e Yoshino sobre a questão da marginalidade. Faremos uma análise comparativa entre as teorias apresentadas por cada um dos autores e definiremos o perfil de marginal que será analisado no filme de Pedro Almodóvar na conclusão do artigo.

GOFFMAN E O ESTIGMA

Em “*Stigma – notes on the management of spoiled identity*”, Erving Goffman estuda a situação do indivíduo desprovido de total aceitação social. É precisamente essa aceitação que os personagens de Almodóvar, freqüentemente, desprezam. A palavra estigma surgiu na Grécia da Antigüidade e nomeava sinais corporais que expunham algo ruim sobre o status de quem os tinha. Todas as sociedades estabelecem meios de hierarquizar as pessoas. O termo estigma é usado por Goffman

para se referir a um atributo que é profundamente desabonador, mas que, no entanto, deve ser analisado, do ponto de vista sociológico, como uma série de relações. Alguém que seria facilmente acolhido em determinado grupo social pode apresentar um aspecto físico, um comportamento ou pode ser adepto de determinadas crenças ou práticas cujo destaque no grupo faz com que aqueles que se aproximariam dele, se afastem, bloqueando o impacto que seus outros atributos menos óbvios ou visíveis poderiam ter diante da coletividade (GOFFMAN, 1963, pp. 2-5).

BECKER E OS OUTSIDERS

Em “*Outsiders – studies in the sociology of deviance*”, Howard Becker, sociólogo norte-americano, estuda como se opera o processo de marginalização na sociedade. Inicialmente, ele afirma que todos os grupos sociais constroem regras e tendem a aplicá-las em determinadas circunstâncias.

Em “*Outsiders – studies in the sociology of deviance*”, Howard Becker, sociólogo norte-americano, estuda como se opera o processo de marginalização na sociedade. Inicialmente, ele afirma que todos os grupos sociais constroem regras e tendem a aplicá-las em determinadas circunstâncias. Diz Becker:

As regras sociais definem as situações e os tipos de comportamento apropriados a estas, especificando certas ações como “corretas” e proibindo outras como “incorretas”. Quando uma regra é aplicada, a pessoa que supostamente a quebrou deverá ser vista como um tipo especial de pessoa, uma em quem não se pode confiar que viva sob as regras do grupo. Ela é vista como uma *outsider*. (BECKER, 1963, p. 1 – tradução nossa).

Becker explica-nos, no entanto, que a pessoa rotulada como *outsider* pode ter uma visão diferente do assunto. Ela pode não aceitar a regra sob a qual está sendo julgada e pode não ver aqueles que a julgam como competentes para fazê-lo. Surge, portanto, um segundo sentido do termo que seria: aquele que quebra as regras pode ver seus julgadores como *outsiders*. Aqui se pode observar a preocupação de Becker em visualizar no sistema de promoção social uma via de mão dupla. O *outsider*/marginal também tem uma ideologia que justifica o seu estilo de vida. Goffman trabalha com esta noção ao afirmar que os estigmatizados muitas vezes se percebem como pessoas mais livres e felizes que os “normais”. Almodóvar retrata

muito bem em seus filmes essas ideologias, como veremos mais adiante no capítulo de análise de suas quatro obras iniciais. Em “*Outsiders*”, Becker quer clarificar o processo ocorrido entre as situações de quebra e afirmação das regras. Idealmente, se uma regra tem força de lei ou tradição ou é resultado de consenso, deverá ser função de um corpo especializado, como a polícia ou o comitê de ética de uma categoria profissional, aplicá-la. A aplicação das regras, por outro lado, deveria ser uma função coletiva, ou pelo menos, de todos aqueles pertencentes ao grupo que formulou as normas. Em seu trabalho de pesquisa, o sociólogo preocupa-se principalmente com as regras operacionais dos grupos, aquelas que são mantidas nas tentativas de aplicação. (BECKER, 1963, p. 2)

DEFINIÇÕES PARA <i>OUTSIDERS</i> – Becker
1. indivíduo que não cumpre as regras de um determinado grupo
2. visão que o estigmatizado tem sobre o indivíduo que aplica as regras

VISÕES SOBRE <i>OUTSIDERS</i>	CRÍTICAS DE BECKER
1. visão estatística	SIMPLISTA
2. visão médica	LIMITADORA
3. visão sociológica	INSUFICIENTE

TIPOS DE COMPORTAMENTO DESVIANTE		
	Comportamento Obediente	Comportamento Desobediente
Visto como desviante	Falsamente acusado	Puramente desviante
Não visto como desviante	Em conformidade	Secretamente desviante

(BECKER, 1963, p. 20 – tradução nossa)

Muitos homossexuais são capazes de manter seu desvio em segredo dos heterossexuais com os quais têm contato. Assim como usuários de drogas conseguem esconder seu vício daqueles que não são usuários e com os quais se relacionam. Cabe destacar que muitas pesquisas sobre desvio partem do ponto de vista de que ele é patológico. (BECKER, 1963, p. 21)

Becker desenvolve um modelo seqüencial de vários tipos de comportamento desviante a partir da noção de carreira, como faz Goffman. Originalmente desenvolvida nos estudos de ocupações, o conceito se refere à seqüência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional feito por qualquer indivíduo que trabalhe neste sistema. (BECKER, 1963, p. 24)

Becker explica-nos, no entanto, que a pessoa rotulada como *outsider* pode ter uma visão diferente do assunto. Ela pode não aceitar a regra sob a qual está sendo julgada e pode não ver aqueles que a julgam como competentes para fazê-lo. Surge, portanto, um segundo sentido do termo que seria: aquele que quebra as regras pode ver seus julgadores como *outsiders*. Aqui se pode observar a preocupação de Becker em visualizar no sistema de promoção social uma via de mão dupla. O *outsider*/marginal também tem uma ideologia que justifica o seu estilo de vida. Goffman trabalha com esta noção ao afirmar que os estigmatizados muitas vezes se percebem como pessoas mais livres e felizes que os “normais”. Almodóvar retrata muito bem em seus filmes essas ideologias, como veremos mais adiante no capítulo de análise de suas quatro obras iniciais. Em “*Outsiders*”, Becker quer clarificar o processo ocorrido entre as situações de quebra e afirmação das regras. Idealmente, se uma regra tem força de lei ou tradição ou é resultado de consenso, deverá ser função de um corpo especializado, como a polícia ou o comitê de ética de uma categoria profissional, aplicá-la. A aplicação das regras, por outro lado, deveria ser uma função coletiva, ou pelo menos, de todos aqueles pertencentes ao grupo que formulou as normas. Em seu trabalho de pesquisa, o sociólogo preocupa-se principalmente com as regras operacionais dos grupos, aquelas que são mantidas nas tentativas de aplicação. (BECKER, 1963, p. 2)

ELIAS: ESTABELECIDOS E OUTSIDERS

Os termos *establishment* e *established* são usados no inglês para nomear grupos ou indivíduos que ocupam posições de poder. Os chamados estabelecidos se autopercebem e são reconhecidos como modelo moral para os outros. Já os *outsiders* constituem um grupo heterogêneo de pessoas que se unem por laços sociais de menor intensidade. Como observa Neiburg, os *outsiders* existem no plural por não

constituírem um determinado grupo social. O par estabelecidos-*outsiders* esclarece o funcionamento das relações de poder na sociedade. (ELIAS, 1994, p. 7)

O autor explica que, com frequência, membros de grupos com maior poder representam a si mesmos como humanamente superiores. Em geral, grupos mais poderosos vêem-se como pessoas melhores, que compartilham de uma virtude específica. Nem Goffman, nem Becker utilizam o termo, embora se refiram ao processo de visibilidade pública da característica desabonadora.

YOSHINO E A TEORIA DE COVERING

Em “*Covering*”, Kenji Yoshino relaciona sua experiência como descendente de japoneses radicado nos EUA ao disfarce de identidade (que ele chama de *covering*) como um recurso comumente utilizado na sociedade norte-americana para que indivíduos considerados diferentes consigam algum nível de inserção social. Embora reconheçamos que a sóciodinâmica nos EUA possui peculiaridades relativas ao seu processo histórico, não podemos deixar de observar que lá também há disputas de grupos pela sobrevivência, o que significa lutas por poder e, portanto, o estabelecimento de regras que legitimam estes grupos, fazendo com que aqueles que não sigam as regras sejam estigmatizados como *outsiders*. A sociologia do desvio, então, tem reverberações hoje e não poderia deixar de ter nos anos 80, quando Almodóvar produziu os filmes que serão analisados com base nas teorias estudadas anteriormente. Embora existam autores que caracterizem a pós-modernidade em função de uma transitividade das identidades nos fluxos informacionais contemporâneos, não nos parece que essa transitividade tenha eliminado a necessidade de associação do homem em grupos, um aspecto universal, assim como a criação de regras que legitimam esses grupos e, portanto, a possibilidade de uma perspectiva contrária ao normativo caracterizar a marginalidade.

METODOLOGIA

No presente artigo, faremos o seguinte percurso: de início, fundamentaremos a discussão acerca do conceito de marginalidade do ponto de vista dos sociólogos Goffman, Becker, Elias e Yoshino e debateremos, comparativamente, as visões dos

referidos autores com o intuito de sintetizar uma espécie de ‘modelo’ de marginalidade que, mesmo contemporaneamente, possa servir como base para a análise da sua representação no primeiro filme de Almodóvar “Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão”.

ANÁLISE - Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980)

Ao observarmos, com mais atenção, as protagonistas do filme, podemos destacar algumas de suas características em relação à visão de marginalidade trabalhada por Goffman, Becker, Elias e Yoshino. Neste primeiro longa-metragem, Almodóvar posiciona, no centro da narrativa, três mulheres, cada uma delas simbolizando uma concepção de feminilidade possível no início da década de 80 na Espanha da transição. Ao dar voz a estas mulheres, o diretor já opera um deslocamento no discurso hegemônico do cinema espanhol do período. As três personagens experimentam, ao longo da narrativa do filme, um processo de libertação análogo ao ocorrido na Espanha.

O policial, que, teoricamente, deveria zelar pela integridade física e moral de Pepi, em negociação com ela, se corrompe, e aceita seus favores sexuais em troca de não levá-la para a delegacia. Ela cultiva mudas de maconha em casa. Segundo a ordem jurídica e os valores da família burguesa patriarcal capitalista branca masculina ocidental, Pepi é uma marginal, uma *outsider*. Mas não só por isso: ela é uma *outsider* também porque mora sozinha numa grande cidade que vive um contexto de liberação (aparente) de costumes. A vingança de Pepi contra o policial fascistoíde é a vingança de todos aqueles que durante anos de regime ditatorial na Espanha tiveram suas liberdades de expressão subsumidas em nome de uma ordem que privilegiou um certo estilo de vida e de racionalidade, mas que não resultou no desenvolvimento econômico prometido.

Ao observarmos, com mais atenção, as protagonistas do filme, podemos destacar algumas de suas características em relação à visão de marginalidade trabalhada por Goffman, Becker, Elias e Yoshino. Neste primeiro longa-metragem, Almodóvar posiciona, no centro da narrativa, três mulheres, cada uma delas simbolizando uma concepção de feminilidade possível no início da década de 80 na Espanha da transição. Ao dar voz a estas mulheres, o diretor já opera um deslocamento no discurso hegemônico do cinema espanhol do período. Poucos anos

antes, as esposas eram obrigadas a obedecer a uma legislação que as categorizava como espécie de “posse” de seus maridos. As três personagens experimentam, ao longo da narrativa do filme, um processo de libertação análogo ao ocorrido na Espanha. Pepi livra-se do jugo do pai, o macho provedor, com o qual temos contato apenas numa breve cena em que ele a informa, por telefone, que está cortando sua mesada. Ironicamente, ela vai buscar um emprego numa agência publicitária. Almodóvar aqui tece um comentário sarcástico sobre a sociedade de consumo e o regime neoliberal e sua promessa de liberdade. Pepi precisa, ainda assim, se submeter a uma ordem de produção que não é mais a da cozinha, da lavanderia, da faxina em casa, tampouco do entretenimento sexual burocrático com um possível marido. Nesta ordem de produção, Pepi vende itens que indicam para as novas mulheres da Espanha: agora vocês estão livres da ditadura do General Franco, do autoritarismo dos irmãos castradores, da religião que lhes impinge o sufocamento do desejo sexual e a sua restrição apenas para fins reprodutivos; agora, vocês estão livres para exercerem suas liberdades na metrópole. Mas, ainda assim, suas libidos são controladas para reproduzir o processo de produção e consumo de mercadorias e a inequívoca submissão de qualquer força criativa a este processo: para ter acesso a esta pretensa liberdade, vocês terão que se integrar a um processo produtivo, sem muitos questionamentos. No conjunto de filmes que D’Lugo reúne sob a alcunha de exemplares da “estética do mau gosto”, Almodóvar lança aos espectadores a sua interpretação do que representa o processo de democratização na Espanha. A cena que melhor representa este momento é a seqüência do estupro que inicia o filme (ele utilizará cenas de violação em diversos longas, como “Matador”, “Kika”, “De salto alto” entre outros). A sociedade de consumo e as facilidades das novas tecnologias de informação e comunicação penetram a alma feminina e liberam nas protagonistas o desejo de realizarem tudo aquilo que não puderam fazer enquanto tiveram que se submeter ao jugo patriarcal. A ordem do pai é substituída agora pela ordem do capital. As novas mulheres estão dispostas a pagar o preço, ou pelo menos tentar se adequar a nova realidade. Almodóvar nos mostrará, mais tarde, em “O que eu fiz para merecer isto?”, o preço pago por esta liberdade conquistada a duras penas.

O policial, que, teoricamente, deveria zelar pela integridade física e moral de Pepi, em negociação com ela, se corrompe, e aceita seus favores sexuais em troca de não levá-la para a delegacia. Ela cultiva mudas de maconha em casa. Segundo a

ordem jurídica e os valores da família burguesa patriarcal capitalista branca masculina ocidental, Pepi é uma marginal, uma *outsider*. Mas não só por isso: ela é uma *outsider* também porque mora sozinha numa grande cidade que vive um contexto de liberação (aparente) de costumes. A vingança de Pepi contra o policial fascistoíde é a vingança de todos aqueles que durante anos de regime ditatorial na Espanha tiveram suas liberdades de expressão subsumidas em nome de uma ordem que privilegiou um certo estilo de vida e de racionalidade, mas que não resultou no desenvolvimento econômico prometido. À época da transição, a Espanha, certa vez, ponta de lança no processo de expansão político-econômica da Europa, era vista por outras nações do continente como um país exótico e atrasado econômica e culturalmente. Ao retratar Pepi como publicitária, Almodóvar parodia a incorporação da criatividade artística pelo sistema da sociedade do espetáculo, a sociedade de consumo em que a primazia da imagem, do valor de troca sobre o valor de uso, determina a inserção social do sujeito.

Luci é a mulher alienada, dona-de-casa submissa ao marido, masoquista: ela diz a Pepi e Bom que se casou com um policial porque imaginou que ele a trataria mal intensamente, no entanto, como não vinha realizando seu desejo, ela resolve atender aos apelos das duas e se junta a elas numa espécie de triângulo amoroso lésbico. Uma das cenas que melhor denotam o “mau gosto” na representação da marginalidade neste filme é aquela em que Luci se regozija com jatos de urina jorrados por Bom sobre ela no apartamento de Pepi, enquanto esta tentava aprender pontos de tricô. Almodóvar aponta, claramente, para uma mudança radical na figuração do desejo feminino no cinema. O mais interessante é que Luci retorna para casa após a aula completamente suja de urina, tem uma breve discussão doméstica com o marido e dirige-se para a cozinha como se nada tivesse acontecido. Luci, a mulher tradicional espanhola, passa por um breve período de aprendizado de novos comportamentos e atitudes: ela vai desenvolver o que Goffman e Becker chamam de carreira marginal. Sua relação com Bom, no entanto, não se mostra suficientemente perversa, e ela volta para o marido estuprador no fim do filme, deixando Bom livre para relacionar-se com Pepi. Talvez Almodóvar tenha representado aqui a possibilidade de um retrocesso na conquista das liberdades democráticas.

Bom é uma adolescente, vocalista de uma banda *punk*, lésbica convicta. Das três personagens, ela é a que melhor representa a nova juventude espanhola em busca

de uma identidade que se relacione, ao mesmo tempo, com um conjunto de códigos ético-estéticos internacionais e com a autenticidade do futuro democrático. Bom é a personagem mais representativa da transitividade de gênero sobre a qual Almodóvar trabalhará em obras futuras. Em oposição à polaridade homem X mulher, feminino X masculino, Almodóvar nos apresenta uma personagem que transita por ambos os códigos de comportamento sem culpas. Bom é lésbica, hedonista, dominadora e *fashion*. De certa maneira, a sua autenticidade está referenciada na negação absoluta dos valores do passado e na valorização extrema do presente. Bom parece não se preocupar muito com o futuro. Na cena final, quando ela aceita o convite de Pepi para morar com ela, surge no filme o tema da reconstituição da família tão bem desenvolvido pelos críticos citados anteriormente. Mas uma nova família, uma família cuja configuração aponta para uma sociedade ainda por vir e sobre a qual Almodóvar prefere não fazer previsões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, levando em consideração a análise do filme “Pepi, Luci e Bom e outras garotas de montão”, de Almodóvar, seu primeiro longa-metragem, podemos concluir que a representação das marginalidades ou dos desvios no filme é representada pelos seguintes pontos:

- a) Pepi, Luci e Bom são três tipos femininos caracteristicamente marginais. Pepi é a jovem que mal sai dos braços do pai, cultiva mudas de maconha no parapeito da janela do prédio, suborna um policial com favores sexuais, é lésbica e trabalha. Em relação à tradição patriarcal espanhola, é a representação de uma nova juventude deslumbrada com as promessas da democracia.
- b) Luci *uncovers* como sádica e lésbica. É a paródia da mulher franquista, marginal em relação ao feminismo pós-anos 60.
- c) Bom é uma jovem, menor de idade, que quer se tornar uma rockstar assumidamente lésbica.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar. (World Directors Series)*. Londres: British Film Institute, 2007.

-
- ALMODÓVAR, Pedro. *Patty Diphusa*. 5. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- _____. *Fogo nas entranhas*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993, 124. p.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Urduidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Annablume, ECA/USP, 1996.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Trad. de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- D'LUGO, Marvin. *Pedro Almodóvar. (Contemporary Film Directors)*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000.
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional - vol. 16, verbete: Pop Art , 1995.
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a representação da família no cinema de Saura e Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FREITAS, Ricardo Ferreira; NACIF, Rafael (orgs.). *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- _____. *Destinos da cidade: comunicação, arte e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- GEADA, Eduardo. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Don Quixote, 1983.
- GOFFMAN, Erwin. *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1963.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. Ken Goffman (R. U. Sirius).
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MÜLLER, Jürgen. *Cine de los 80*. Taschen GMBH: Barcelona, 2002.

STRAUSS, Frederic. *Almodóvar on Almodóvar*. Ed. rev. Nova Iorque: Faber and Faber Inc., 2006. (Versão original publicada em 1994, na França, pela Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile).

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

YOSHINO, Kenji. *Covering: the hidden assault on our civil rights*. Nova Iorque: Random House, 2007.

Filmes em DVD:

PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN. Direção: Pedro Almodóvar. Figaro Films. 1980. 1 DVD (82 min.), son., color.

Páginas consultadas na internet:

<<http://letras.terra.com.br/lucho-gatica/689614>>. Acesso em: 18 maio 2008.

ENCICLOPEDIA Microsoft Encarta Online 2005. *Verbete "Cine español"* (2006). Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em: 15 maio 2006.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Verbete "Spain"* (2006). Disponível em:

<http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia_761586869/Cine_espa%C3%B1ol.html>. Acesso em: 15 maio 2006.

ENCYCLOPÆDIA Britannica Premium Service. Disponível em:

<<http://www.britannica.com/eb/article70325>>.