

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
N°11. Año 5. Abril 2013 - Julio 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 71-82.

Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar

Gender, body and sexuality in *All about my mother* and *The skin I have in*, of Pedro Almodóvar

Paloma Coelho / Juliana Gonzaga Jayme

PUC Minas. Brasil.

palomafcs@gmail.com / julianajayme@pucminas.br

Resumo Este artigo visa a refletir sobre a construção das relações de gênero no cinema contemporâneo a partir da análise dos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar. Já discutido em outros trabalhos acadêmicos, *Tudo sobre minha mãe* é um filme de grande repercussão no circuito cinematográfico e, ao mesmo tempo, constitui-se em um campo fértil para a análise das relações de gênero no cinema por apresentar uma abordagem inovadora sobre o tema, subvertendo convenções cinematográficas e padrões socialmente instituídos no tocante ao gênero e à família. Mais de uma década depois, em *A pele que habito*, o diretor propõe uma discussão ainda mais sofisticada, abordando não só o processo da mudança de sexo, como também a complexidade e a transitoriedade das categorias gênero e corpo, demonstrando seu caráter construtivo e inacabado e, portanto, desvinculado de categorizações fixas e essencialistas. Pretende-se, assim, discutir como esses filmes questionam as noções de masculino e de feminino, abordando-as como construções culturais e implodindo alguns padrões sociais de “normalidade” e de “anormalidade” ao desconstruir aspectos muitas vezes dados como naturais e universais sobre as performances de gênero.

Palabras clave: Gênero; Sexualidade; Corpo; Cinema; Almodóvar.

Abstract This article aims to reflect on the construction of gender relations in contemporary cinema from the analysis of movies *All about my mother* (1999) and *The skin I have in* (2011), of Pedro Almodóvar. Has already been discussed in other academic works, *All about my mother* is a film of great repercussion in cinematographic circuit, and at the same time, it is a fertile field for the analysis of gender relations in the cinema by presenting an innovative approach on the subject, subverting cinematic conventions and standards socially imposed in relation to gender and family. More than a decade later, in *The skin I have in*, the director proposes a discussion even more sophisticated, addressing not only the process of change of sex, as also the complexity and the transitoriness of gender categories and body, demonstrating its constructive character and unfinished and, therefore, detached from fixed categorizations and essentialist. Hence, it is intended to discuss how these movies are questioning the notions of male and female by approaching them as cultural constructions and disrupting some social standards of “normality” and “abnormality” to deconstruct aspects often understood as natural and universal on the performance of gender.

Keywords: Gender; Sexuality; Body; Cinema; Almodóvar.

Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar

Corpo e gênero no cinema: ficções?

Em 1991, o personagem Jame Gumb – o “Buffalo Bill”, de *O silêncio dos inocentes* (*The silence of lambs*, Jonathan Demme) – era um *serial killer* que extraía a pele de suas vítimas, sendo todas mulheres, por acreditar que pudesse construir para si mesmo outro corpo. Os crimes que Buffalo Bill cometia eram, assim, justificados pelo seu desejo de adquirir um corpo de mulher. Também em 1991, Fausto Fawcett publicou *Santa Clara Poltergeist*, um livro de ficção científica, cujo tema gira em torno de uma falha magnética que ameaça destruir o bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. A salvação estaria nas mãos de Mateus (mecânico negão eletricitista ou negão eletricitista informático) e de Santa Clara Poltergeist (também chamada no romance de Verinha Blumenau). (FAWCETT, 1991). No livro de Fausto Fawcett, embora de forma menos violenta e menos radical, também se usa corpos/peles alheias, mas aqui esses “corpos outros” estão à venda:

Verinha sente que sua fantasia biológica de Maitê começa a escorregar da face e das coxas e dos seios. As fantasias genéticas são conseguidas em butiques de clonagem. Verinha de Maitê esbarrou em Avas Gardners, Marcias de Windsur, Stalones etc. (FAWCETT, 1991:116).

Esse desejo de construir outro corpo, que parecia absurdo nas narrativas da época, e que atribuía ao personagem de Jonathan Demme um caráter de insanidade ou em Verinha Blumenau certa efemeridade, é transformado, vinte anos mais tarde, em uma peculiar ficção científica por Pedro Almodóvar. Em *A pele que habito* (*La piel que habito*, 2011), o cirurgião plástico Robert Ledgard se dedica a uma experiência na qual tenta criar uma pele capaz de resistir à queimadura e a quaisquer ferimentos, mas não para si

mesmo, e sim, para uma cobaia humana que ele mantém presa em sua casa/laboratório. Ao contrário do filme norte-americano, em que o desejo do *serial killer* não se concretiza porque ele é detido por agentes policiais, a experiência de Ledgard é concluída com êxito na película espanhola.

Não é a primeira vez, entretanto, que a ideia do corpo plástico aparece na obra de Almodóvar. No filme *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999), a presença marcante de personagens do *universo trans*, para falar com Marcos Benedetti (2005), contribui para uma reflexão acerca do caráter fluido e inacabado dessa categoria, por meio dos relatos das transformações físicas que esses personagens realizam como parte da definição de sua identidade de gênero.

A produção cinematográfica que aborda reflexivamente a temática do gênero e da sexualidade é pouco significativa, principalmente no chamado *mainstream*. Em geral, essa reflexão é relegada a obras do circuito marginal ou alternativo, filmes menos comerciais que atingem a um número mais restrito de espectadores. No circuito comercial, as referências feitas a essas questões concentram-se, em sua maioria, em filmes de comédia, em que se atribui um caráter mais cômico – na maioria das vezes, a partir de padrões estereotipados de gênero – e tanto a sexualidade, quanto o “verdadeiro” corpo, são abordados como algo a ser escondido, sendo justamente o esforço empenhado para esconder a “real” identidade de gênero dos personagens o elemento humorístico da história.

A ausência dessas temáticas em boa parte das produções cinematográficas não é, necessariamente, uma questão de relevância, mas revela uma tendência a não se explorar o que para muitos já está dado, tra-

duzido em um comportamento tão naturalizado, que parece inquestionável. Obviamente, há que se considerar também a existência de um padrão narrativo, advindo do cinema clássico hollywoodiano do início do século XX que ainda influencia em maior ou menor grau as produções contemporâneas. Padrão esse que instituiu não apenas fórmulas e convenções cinematográficas, mas que também serviu para reforçar ideologias, estereótipos e modelos de conduta. O fato é que a questão do gênero e da sexualidade está presente em todas as obras, mesmo que ela não seja o foco da narrativa. A maneira como se apresenta os personagens, como são abordados os homens, as mulheres e as relações entre eles, deixa subentendida uma ideia do comportamento adequado e esperado em cada grupo ou sociedade.

Robert Connell (1995) ressalta a influência da mídia na promoção comercial de “masculinidades exemplares”. A imagem dos homens associada à força física, à virilidade, à violência, à inteligência e à habilidade para os negócios e para a tecnologia é comumente propagada por filmes hollywoodianos de ação, por exemplo. Mas também nas produções de romance, nas comédias e comédias românticas é possível observar outros valores atribuídos aos homens, como o romantismo, a fama de conquistador ou certa inabilidade para lidar com determinadas situações como serviços domésticos e cuidados de crianças.

Essas e outras inúmeras maneiras de representar o masculino e o feminino demonstram que o cinema (re)produz constantemente significados e noções concernentes às relações de gênero. Como afirma Teresa de Lauretis (1994), o gênero é produto de diversas tecnologias sociais, do qual o cinema faz parte, pois ele é construído cotidianamente nas interações sociais, nos sentidos atribuídos e compartilhados socialmente. O gênero, assim, é produto e processo de sua representação, de práticas discursivas constituídas a partir da maneira como as sociedades concebem suas relações.

O cinema como uma das inúmeras “tecnologias de gênero” corresponde a um discurso ideológico, que pode operar tanto na construção, quanto na desconstrução das noções de gênero. (LAURETIS, 1994). Ele, portanto, não apenas expressa as concepções de gênero de uma determinada sociedade, como também as elabora, atribui-lhes sentido, e as ressignifica. As relações de gênero presentes nos filmes não tra-

duzem o que elas são na vida social, mas expressam as maneiras como elas são pensadas e interpretadas a partir de um padrão hegemônico e, enquanto elemento discursivo, o cinema contém e é elaborado a partir de posicionamentos e de esquemas valorativos presentes em seu contexto social.

Segundo Lauretis, a perspectiva das relações de gênero no cinema é, em sua maioria, baseada na polaridade entre masculino e feminino. Existiria, assim, uma tendência a abordar essas duas categorias como opostas e complementares, naturalizando-se tanto as diferenças, quanto a heterossexualidade. Evidentemente que o cinema expressa os padrões de determinada época. Ou seja, essa polaridade entre masculino e feminino não foi inventada pelo cinema comercial, antes, esse cinema reproduz o discurso normativo de seu tempo.

Jackie Byars (1991) argumenta na mesma direção e, embora sua pesquisa trate do cinema hollywoodiano da década de 1950, é relevante para demonstrar algumas influências dessas narrativas na maneira de se abordar as relações de gênero atualmente. De acordo com a autora, a tradição melodramática herdada pelo cinema, desde a tradição oral popular, os contos e as canções populares da Idade Média, até as novelas sentimentais e a literatura romântica do século XVIII, contribuiu para que as produções incorporassem os típicos jogos de moralidade característicos dessas expressões artísticas, constituindo uma visão maniqueísta e polarizada entre o bem e o mal, que passa a ser inerente às histórias. Esse maniqueísmo pode tanto ser personificado pelas figuras do vilão e do “mocinho”, como também pode se apresentar sob a forma de comportamentos e de códigos de conduta estabelecidos para os personagens. As noções de comportamento “adequado” e “inadequado”, de “normalidade” e de “anormalidade” são construídas por meio de modelos que foram cristalizados por essas narrativas, principalmente no que diz respeito às relações de gênero e à sexualidade.

A importância que a reafirmação de valores em torno da família adquiriu nos Estados Unidos na década de 1950 contribuiu para a consagração no cinema do modelo composto pelas relações heterossexuais permeadas por uma relação de oposição e de complementaridade entre o gênero feminino e o masculino. Estereótipos de homens e de mulheres, códigos de conduta e papéis sexuais foram cristalizados

como prescrições normativas e noções de gênero naturalizadas, essencialistas e tidas como universais. A imagem das mulheres como frágeis, submissas, excessivamente emotivas, consumistas e dependentes do suporte financeiro e emocional dos homens era colocada em oposição à figura do homem mais forte, racional, maduro e dotado de sabedoria para tomar decisões pela família. A divisão sexual do trabalho também era ressaltada a partir da imagem da mulher como cuidadora do lar e dos filhos, bem como encarregada dos assuntos domésticos e emocionais da família, e a do homem como provedor e chefe do grupo familiar, ao qual cabiam os assuntos relativos à esfera pública, ao mundo do trabalho e dos negócios. Em contraste com a pureza da virgem e da mãe-esposa, era muito comum se retratar as mulheres sozinhas como promíscuas, como transgressoras da norma do casamento, além da figura da *femme-fatale*, das mulheres manipuladoras, que lançam mão de seu poder de conquista e da sensualidade para ludibriar os homens, levando-os à ruína.

Não se pretende, entretanto, estabelecer relações causais para a abordagem das relações de gênero ao descrever características de um cinema específico, no caso, o hollywoodiano da década de 1950, mas de apontar tendências de uma produção, cujos resquícios podem ser encontrados em muitos filmes da atualidade, principalmente considerando as influências de clássicos da época, como *Gata em teto de zinco quente* (*Cat on a hot tin roof*, Richard Brooks, 1958) ou *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*, Billy Wilder 1959), em obras contemporâneas de diversos diretores em diferentes países, inclusive as de Pedro Almodóvar. A identificação dessas características pode indicar aproximações, disparidades, variações, mudanças e rupturas nas maneiras de se abordar as relações de gênero no cinema contemporâneo.

Todos esses códigos incorporados pelo cinema hollywoodiano desde o início do século XX se popularizaram e se difundiram em grande parte do cinema mundial e, mesmo com as inúmeras mudanças observadas no cinema a partir do final desse século e início do XXI, ainda são utilizados em maior ou menor grau nos dias atuais, seja pelas temáticas abordadas, seja pela linguagem cinematográfica a que se convencionou chamar de narrativa clássica. O cinema de Almodóvar se apropria de vários desses códigos cinematográficos, mas não de maneira convencional. O diretor mescla gêneros, estilos, formas estéticas e

narrativas diversas, retirando elementos do cinema clássico para atribuir-lhes novas roupagens. O melodrama é utilizado em seus filmes, mas misturados à comédia e à tragédia, em um estilo que se popularizou com suas películas e passou a ser conhecido como tragicomédia.

Mas não só os elementos da linguagem cinematográfica são rompidos no cinema de Almodóvar, como também os padrões sociais. Ao se apropriar das temáticas típicas dos gêneros cinematográficos que ele utiliza, o diretor aborda as relações sociais sob outro ponto de vista, desestabilizando as convenções e os estereótipos instituídos pelo cinema ao longo de sua história, em especial pelos filmes de Hollywood. Homens e mulheres nas produções almodovarianas são apresentados por uma visão múltipla de gênero, cujo corpo e identidade são construídos e reconstruídos continuamente, sem a necessidade de uma categorização fixa. Com isso, esses filmes problematizam a visão binária de gênero, e demonstram não apenas o caráter social de gênero e sexo, mas também a ideia mais contemporânea de que o gênero e o corpo (e, daí, a pessoa) têm plasticidade, portanto, devem ser pensados não apenas como construção social, mas a partir das performances atualizadas cotidianamente pela experiência de sujeitos específicos. Em alguns filmes de Almodóvar, então, ao invés de reafirmada, a matriz sexual (e com ela a heterossexualidade compulsória) é “explodida” e é a experiência dos sujeitos que é revelada. Não o modelo, mas a performance que, como coloca Butler (1990) acrescenta transitoriedade ao sujeito, não porque seja um ato único e deliberado, mas – como a própria autora chama atenção em outro livro (Butler, 2005) – porque é uma prática reiterativa a partir da qual o discurso produz os efeitos que nomeia e é por meio dessa reiteração que o sexo é produzido normativamente, mas é a partir também dessa reiteração que o sexo pode desestabilizar-se, provocar fissuras nas normas.

Tudo sobre minha mãe e *A pele que habito* são dois filmes emblemáticos dessa subversão das normas de gênero, não porque tratam do universo trans, mas porque o fazem sem vincular esse universo à norma heterossexual ou, mais do que isso, desafiando a naturalidade da heterossexualidade.

Tudo sobre minha mãe e A pele que habito: desestabilizando normas de gênero?

Em *Tudo sobre minha mãe*, Manuela, enfermeira que trabalha em um setor de transplante de órgãos, vive em Madrid com seu filho Esteban e esconde dele as informações sobre o seu pai, a quem deseja conhecer. No aniversário de Esteban Manuela o acompanha ao teatro para assistir a uma apresentação da peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, transformada em produção cinematográfica em 1951 (*A street car named desire*, Elia Kazan). O que Esteban desconhece é que sua mãe já havia interpretado essa peça há muitos anos atrás com o seu pai, em uma companhia amadora de teatro. Na saída, Esteban corre para alcançar o táxi da atriz Huma Rojo, em busca de um autógrafo. A atriz, porém, envolvida em uma discussão com a sua namorada Nina, ignora o chamado do garoto e ele é atropelado, morrendo em seguida.

Com a morte do filho, que queria ser escritor, Manuela lê um manuscrito, intitulado “Tudo sobre minha mãe”, em que ele relata o desejo de conhecer o seu pai. Ela decide, então, retornar a Barcelona, de onde fugiu quando estava grávida, com a intenção de contar ao pai sobre Esteban. Já na cidade, reencontra a amiga Agrado, uma travesti que se prostitui nas ruas de Barcelona. Além disso, Manuela conhece Irmã Rosa, uma freira que presta serviços em uma instituição voltada para pessoas portadoras de HIV. Mais tarde, Manuela descobre que Irmã Rosa está grávida do pai de Esteban e que é soropositivo. O pai de Esteban, que quando era casado com Manuela também se chamava Esteban, agora é Lola, uma travesti que iniciou as mudanças em seu corpo ainda durante o casamento com Manuela.

O título, que aparentemente sugeriria um filme biográfico sobre a mãe do diretor, na verdade é uma paródia de *All about Eve*, uma produção hollywoodiana de 1950, dirigida por Joseph Mankiewicz, e que no Brasil recebeu o nome de *A malvada*. Em *Tudo sobre minha mãe*, o título é explicado na cena em que Manuela e o filho assistem ao filme de Hollywood e Esteban o adapta para o seu manuscrito. De qualquer maneira, esse título não deixa de apresentar um traço de ironia, tão característico das obras de Almodóvar. Se ele parece sugerir que se trata de um relato ou de um desvendamento sobre a mãe de Esteban, a surpresa da narrativa consiste nas revelações sobre seu pai.

Nessa película, o travestismo é abordado de uma maneira bastante singular e não convencional em comparação com outras produções que tratam desse tema. As personagens travestis de *Tudo sobre minha mãe* parecem revelar exatamente a atualização das performances de gênero fugindo do modelo e, por isso, desestabilizam a matriz (hetero)sexual. Ao refletir sobre o fato de que não necessariamente as travestis subvertem normas de gênero, Judith Butler comenta que filmes como *Victor ou Victoria* ou *Tootsie*, não subvertem essas normas. Em suas palavras:

Estes filmes produzem e contêm o excesso homossexual de qualquer representação travestida dada, o medo de que se possa estabelecer um contato aparentemente heterossexual antes que se descubra uma homossexualidade não aparente. Este é o travestismo apresentado como grande entretenimento heterossexual e, embora esses filmes sejam importantes para serem lidos como textos culturais onde se negocia a homofobia e o pânico homossexual, tenho minhas reservas para chamá-los subversivos. (BUTLER, 2005:185).³

Ao contrário dessas produções, o que se percebe em *Tudo sobre minha mãe* é que o travestismo não corresponde a um problema, a uma questão a ser resolvida e/ou escondida, o que em alguns filmes serviria para desencadear as tensões e conflitos da trama ou até mesmo atribuir comicidade à história. A naturalidade com que esses personagens são mostrados permite uma maior aproximação e identificação com o público, por desvincular o seu comportamento de julgamentos morais e de estereótipos. Quando Manuela deixa Madrid à procura do pai de Esteban, o retorno a Barcelona implica no reencontro com esses personagens, com suas histórias e experiências. Ao chegar à cidade, o táxi percorre pelas ruas da cidade até se afastar da zona urbana e alcançar uma região periférica, deserta, uma área de substituição de travestis. Sônia Maluf (2002) denomina esses espaços e as relações que neles se estabelecem como “experiências das margens”, que Almodóvar ressignificaria e deslocaria para o centro da trama.

A própria espacialidade da narrativa demonstra a peculiaridade dessas experiências. Ao sair de Madrid, onde a trama se inicia e onde Manuela encontrou

³ Tradução livre.

refúgio quando estava grávida, vivendo harmoniosamente com o filho até a sua morte, ela parte para Barcelona atravessando um túnel que separa as duas cidades e é possível notar as discrepâncias dos dois contextos. A passagem que simboliza a mudança de uma cidade para a outra é bastante significativa. A simulação do movimento no interior do túnel, a partir do ponto de vista de quem o está percorrendo em um veículo, é sucedida pela imagem de Barcelona em plano geral, com câmera panorâmica, indicando a chegada de Manuela não apenas a outra cidade, mas a outra realidade. Uma música melancólica é tocada, enquanto em determinados momentos uma câmera subjetiva fornece o ponto de vista da personagem sobre a paisagem com a qual ela se depara. A Barcelona que é apresentada no filme é a da marginalidade, da transgressão, da vivência subversiva. As mudanças no ambiente ajudam a reforçar essa imagem. As ruas de Barcelona pelas quais Manuela passa durante sua chegada são escuras, inabitadas. A zona de prostituição é um local sem asfalto, sem iluminação elétrica, com vegetação mal cuidada, completamente distinta da área urbana das ruas centrais da cidade.

Fioravante e Rogalski (2011) discutem a relação entre o espaço e os personagens em *Tudo sobre minha mãe*. Segundo os autores, os espaços contidos nesse filme são construídos e desconstruídos por meio da incorporação de novas experiências e corporalidades, demarcando uma diversidade que coexiste de maneira harmoniosa ou conflitante. Esses espaços se relacionam com os personagens e com as experiências marginalizadas, tornando-se cenário e ao mesmo tempo sujeito da história. O espaço reflete as relações sociais e suas hierarquias, de modo que um grupo pode contribuir para a sua estigmatização, da mesma forma que alguém pode ser estigmatizado por ocupar determinado espaço. Em 1916, Park (1979) já comentava sobre isso a partir da ideia de *região moral*.

Por esse motivo, para Fioravante e Rogalski (2011), as diversas espacialidades presentes na narrativa se relacionam com as performances de gênero dos personagens. A cidade de Madri representaria, assim, o espaço da “normalidade”, da ordem, em que as performances de gênero estariam consonantes com os padrões normativos pré-estabelecidos. Já os espaços de Barcelona seriam caracterizados pelas transgressões às normatividades de gênero, pela presença de sujeitos vistos como “marginais”, e que apresentariam comportamentos não convencionais. Vale

ressaltar que essas demarcações dos espaços não se dão de maneira explícita, mas pelo interdito, pela existência de regras sociais que orientam as relações e que são tacitamente compreendidas e compartilhadas pelos indivíduos, de maneira que esses locais são ocupados de acordo com a posição social de cada um. Nos locais que Manuela percorre em Barcelona, vê-se a presença de muitas travestis se prostituindo, à espera de um programa, assediando os carros que passam, ou interagindo entre elas. Em outro ponto, mais afastado da zona de prostituição, ela observa uma travesti sendo agredida por um homem e resolve descer do táxi para ajudá-la. Depois de golpeá-lo com uma pedra colocada na bolsa, Manuela reconhece a sua amiga Agrado.

Com o reencontro, a personagem Manuela conduz o espectador a um universo distinto daquele mostrado em Madrid. À medida que ela se relaciona e retoma a convivência com Agrado e, posteriormente, conhece Irmã Rosa, a narrativa desvenda o seu passado, ao mesmo tempo em que nos insere na vida de outros personagens, marcada pela prostituição, pela incidência de doenças, pela violência, pelas drogas, pelas múltiplas vivências do gênero e da sexualidade. O casal de lésbicas Huma e Nina completa esse universo a partir do momento em que Manuela começa a trabalhar nos bastidores da peça *Um bonde chamado desejo*.

Pedro Almodóvar é chamado, muitas vezes, de diretor das mulheres ou visto como quem entende o “universo feminino”. É interessante notar que *Tudo sobre minha mãe* parece remeter sim a uma narrativa do feminino, mas feminino aqui visto no plural. Provavelmente Almodóvar “leva a sério” a famosa frase de Simone de Beauvoir – *não se nasce, torna-se mulher* –, mas também as discussões contemporâneas de que gênero e sexo não são naturais (biológicos) e que não há necessariamente uma concordância entre gênero, corpo e orientação sexual. O feminino presente na película, então, não é único, nem convencional, pois evidencia o caráter múltiplo do gênero e da sexualidade ao mostrar a possibilidade de inúmeras performances e formas de se vivenciar essas categorias, chamando a atenção para as diferentes feminilidades possíveis.

Fioravante e Rogalski (2011) comentam sobre uma cena em que essa pluralidade é demonstrada. Na sala da casa de Manuela, ela, Irmã Rosa, Huma e

Agrado se encontram no mesmo espaço, trocando confidências em um vocabulário que em outros contextos poderia ser classificado como vulgar e marginalizado. Ali, todas as feminilidades do filme se encontram, implodindo as convenções: a freira grávida de uma travesti, a atriz lésbica, a travesti e a mulher que foi casada e teve um filho com uma travesti. Todas com histórias e vivências singulares, mas que se identificam, ou se sentem como mulheres, cada uma a sua maneira. Já o masculino aparece em segundo plano, associado à violência, ao assédio ou por meio dos relatos das personagens sobre os homens.

Proposta diferente é a do filme *A pele que habito*. Nessa história quase não há cenas externas, a maior parte da narrativa se passa em ambiente doméstico e asséptico. Aqui o enredo gira em torno de uma conturbada e misteriosa relação entre os personagens centrais, Robert, Marília e Vicente/Vera. A história se refere a um cirurgião plástico, Robert Ledgerd, cuja esposa, vítima de um acidente de carro, em que teve grande parte do seu corpo incinerado, se matou após ver a sua imagem refletida em um espelho. Gal, a esposa de Ledgerd, suicidou saltando da janela diante da sua filha Norma que, por causa do trauma, desenvolveu um transtorno psiquiátrico.

De volta à vida social, depois de passar um tempo internada em um hospital psiquiátrico, Norma vai a um casamento com o pai e conhece Vicente. O rapaz, sob o efeito de drogas, não percebe as limitações de Norma e a leva para o jardim da casa, onde mantém relação sexual com ela. Desconcertada e sem compreender o que se passava, Norma permite o assédio do rapaz, mas reage posteriormente com agressões, levando Vicente a agredi-la também. Ela desmaia e ele foge, mas Robert o vê em sua moto. Acordada pelo pai, Norma passa a identificá-lo como o seu agressor, voltando a ser internada e suicidando um tempo depois.

O médico persegue Vicente, o sequestra e o mantém como cobaia de seus experimentos, em uma pesquisa na qual ele se dedica a criar uma pele humana que seja resistente a qualquer atrito, como queimaduras ou picada de insetos. Robert realiza uma transgenitalização em Vicente, contra a sua vontade, e o transforma gradativamente em uma mulher, por meio de intervenções cirúrgicas em seu corpo. Marília, que trabalha na casa de Robert, sem revelar que é a

sua verdadeira mãe, torna-se sua cúmplice, ajudando nos cuidados e a esconder Vera na casa do médico.

A personagem Marília é apresentada como uma mãe não convencional, que nutre sentimentos contraditórios em relação aos filhos, Robert e Zeca, que viveu longe dela, mas retorna à casa do médico, causando transtornos por meio de suas atitudes. Em uma cena em que ele violenta Vera sexualmente, Robert surge no quarto com um revólver e Marília, observando pelo monitor na cozinha, deseja que o médico mate o seu outro filho. Ao mesmo tempo em que ela recebe Zeca com carinho, declara posteriormente: “você não é meu filho. Eu só o pari”. Nesse momento, a fala de Marília desconstrói a ideia do cuidado como uma função “natural” da mulher, desvinculando a reprodução da noção de maternidade nutrida pelo afeto e pela idealização de um suposto “instinto materno”.

A relação entre Robert e Vicente/Vera é tensa e marcada por uma hierarquia estabelecida pelo poder do médico sobre a sua vida. É interessante notar que o modo que Robert encontrou para se vingar do suposto agressor de sua filha foi retirando-lhe o poder, que simbolicamente é atribuído ao pênis, ou socialmente, à própria masculinidade, embora masculinidade aqui não seja pensada como referente obviamente aos homens⁴. (STRATHERN, 1988, VALE DE ALMEIDA, 1995; 1996, HALBERSTAN, 1998, JAYME, 2001). Ao retirar-lhe a genitália masculina e atribuir-lhe uma vagina, o médico inverte as relações de poder, condicionando Vicente a uma posição de vítima. O domínio do médico sobre ele é demonstrado em vários momentos da narrativa, como na cena em que Vera se coloca como um objeto de Robert:

Vera: – Gosta do que vê?

Robert: – O que quer dizer?

Vera: – Há algo que queira melhorar?

Robert: – Não. Não quero melhorar nada.

Vera: – Então posso me considerar finalizada?

O diálogo acima expressa não apenas o poder de Robert sobre Vera, sobre o seu corpo, seu destino e sua vida, mas também o caráter mutável, plástico e instável do corpo. Aqui o corpo é visto como algo a ser

⁴ Como afirma Miguel Vale de Almeida (1995:162): “Masculinidade e feminilidade não são sobreponíveis, respectivamente, a homens e mulheres, são metáforas de poder e de capacidade de acção, como tal acessíveis a homens e mulheres”.

construído, em constante (re)definição, está sempre inacabado. A palavra “finalizada” utilizada por Vera demonstra a intervenção da cultura na natureza. O corpo não é definitivo, fixo, mas é moldado como parte da construção identitária dos sujeitos, não de maneira passiva, na medida em que ele também se constitui em sujeito da cultura, como coloca Csordas (1990).

A construção desse corpo, assim como a constituição do gênero e da sexualidade é constantemente negociada, envolvendo, inclusive, processos de resistência. Em *A pele que habito*, essa resistência é simbolizada pelas inúmeras tentativas de fuga de Vera, e até mesmo de suicídio. A única saída que ela encontra, entretanto, é a de vivenciar o feminino como performance de gênero e aceitar-se como mulher para manipular o cirurgião, obtendo a sua confiança para conseguir fugir. Para isso, ela finge corresponder ao amor de Robert.

Com uma história não linear, marcada por diversas idas e vindas no tempo, o filme reforça o caráter ambíguo dos personagens, atribuindo à narrativa um tom de mistério, de suspense, mas, sobretudo, suscita reflexões sobre a complexidade das noções de gênero e de sexualidade, sem conferir, entretanto, julgamentos morais às suas atitudes e comportamentos. A abordagem não convencional do corpo, das performances de gênero e da sexualidade permite o deslocamento dessas categorias e alerta para as múltiplas possibilidades de se vivenciá-las que ultrapassam os padrões heteronormativos. Nesse filme, além de desnaturalizados, corpo/pessoa e sexo/gênero não são dados, antes, podem ser fabricados numa mesa de cirurgia e vividos cotidianamente. Aqui, qualquer “fantasia essencialista” referente a sexo e identidade é colocada em xeque e, junto com ela, a ideia de que haja uma correspondência óbvia entre o que informa a genitália, o corpo e a orientação sexual.

Quem pode escolher um corpo?

Apesar de serem histórias distintas, feitas em tempos diferentes – há um intervalo de doze anos entre *Tudo sobre minha mãe* e *A pele que habito* –, pode-se dizer que elas apresentam muitas aproximações no que diz respeito à abordagem do corpo, do gênero e da sexualidade. Nas duas narrativas, Almodóvar desestabiliza essas categorias, demonstra as inúmeras possibilidades de se vivenciá-las e questiona a heteronormatividade. Além de romperem com o bina-

risimo, esses filmes desassocia o gênero da sexualidade, atentando para o seu caráter flexível, instável e fluido. Nas duas histórias o corpo é associado à identidade e, portanto, à pessoa e ambos são pensados como categorias construídas e não como essências.

Em *Tudo sobre minha mãe*, a ideia de que os corpos (e as pessoas) são construídos fica clara, sobretudo, a partir de Agrado e de Lola. É por meio das contínuas intervenções em sua aparência física que elas se definem, se transformam no que desejam, constituem sua autenticidade. Como o cyborg de Donna Haraway (1995), essas personagens reescrevem ativamente os textos do seu próprio corpo, demonstrando que mente e corpo não estão dissociados. É através da fabricação constante e inacabada de seus corpos que elas constroem suas identidades, também processuais e, portanto, inacabadas. A fala de Agrado para uma plateia que foi ao teatro assistir a *Um bonde chamado desejo* é emblemática para essa discussão:

Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo! Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil pesetas; nariz:, 200 mil pesetas – um desperdício, porque numa briga fiquei assim (com o nariz torto). Sei que me dá personalidade, mas se tivesse sabido, não teria mexido em nada -; continuando, tetas - duas, pois não sou um monstro -: 70 mil pesetas cada, mas já estão amortizadas. Silicone: lábios, tetas, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil pesetas, calculem vocês, pois já perdi a conta. Redução de mandíbula: 75 mil pesetas. Depilação completa a laser – porque a mulher, como o homem, também vem do macaco -: 60 mil por sessão, mas se você for uma diva flamenca vai precisar de mais. Como eu dizia, custa muito ser autêntica, senhora. Nestas coisas não se pode economizar, porque se é mais autêntica, quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

Depois dessa fala, parece difícil duvidar da autenticidade de Agrado, como também da de Lola, já que o filme nos conduz a pensar que, ao se tornar Lola, ela também *se parece com o que sonhou para ela*.

Em *A pele que habito*, a construção do corpo é realizada por intermédio da ciência, mas com uma intenção diferente das intervenções das travestis do outro filme. Nesse caso, as modificações realizadas em Vicente são com o intuito de transformá-lo em

uma mulher, e o procedimento cirúrgico envolve não apenas a mudança do sexo, mas também a troca da pele. A cena em que Vicente, já como Vera, cola retalhos de tecido em esculturas que ela modela, constitui uma metáfora do processo pelo qual ela mesma passa. Os retalhos são como os pequenos procedimentos que vão dando forma a um novo corpo, a uma nova identidade. As travestis de *Tudo sobre minha mãe*, ao contrário, não pretendem se tornar uma mulher, mas se sentir como uma. É o que demonstra a cena em que Agrado é questionada por Nina sobre o desejo de fazer uma cirurgia de mudança de sexo e responde que não, pois a ausência da genitália masculina implicaria na perda de seus clientes. Pesquisas realizadas sobre o universo trans mostram que o desejo de realizar modificações no corpo faz parte do processo de constituição do gênero, enquanto performance e identificação com o sexo oposto, mas não necessariamente implica na vontade de ser do sexo oposto. (JAYME, 2001; BENEDETTI, 2005; BENTO, 2006).

E mesmo na experiência transexual, o desejo pela mudança de sexo nem sempre ocorre pela insatisfação com o próprio corpo, embora seja comum ouvir que os/as transexuais sentem-se em um “corpo equivocado”, “homens aprisionados a um corpo de mulher” e vice-versa. Berenice Bento (2006) problematiza essa ideia ao argumentar que o desejo de ser do sexo oposto antecede a insatisfação com o próprio corpo, mas se inicia na infância, quando esses indivíduos se deparam com a obrigatoriedade de vivenciarem o gênero correspondente ao seu sexo anatômico, assim como a impossibilidade de subverter essa regra: “a relação não é ‘tenho um pênis/vagina, por isso não posso usar vestido/calça’, mas ‘quero usar um vestido/calça. Por que não posso?’”. (BENTO, 2006:24). Desse modo, a relação que esses indivíduos estabelecem com o corpo e com a genitália é variável, pode ser tanto de aceitação, quanto de repulsa. O desejo pela cirurgia, entretanto, não é motivado pela vontade de possuir outro sexo, mas pela necessidade de aceitação, que envolve inteligibilidade social, pois como se encontram fora da correspondência sexo-gênero, são vistos, muitas vezes, como seres “anormais”. (BENTO, 2006). Como coloca Clifford Geertz (1989:124), ao refletir sobre o senso comum como um sistema cultural normativo:

Os norte-americanos veem a intersexualidade como um sentimento que só pode ser classificado como horror. (...) A reação é encorajar o intersexual a ado-

tar um dos papéis, o masculino ou o feminino. (...) ‘Todas as pessoas envolvidas’ escreve Edgerton, ‘de pais a médicos são induzidas a descobrir em qual dos dois sexos naturais o intersexual se encaixa, de forma mais adequada, e a ajudar o incôngruo e enervante *it* a transformar-se em *ele* ou uma *ela*, que seja pelo menos parcialmente aceitável’. Em suma, se os fatos não estão à altura de suas expectativas, mude os fatos.

Em *A pele que habito*, o título sugere essa ideia de não correspondência entre o que se aparenta ser e a maneira como se sente. “A pele que habito” sugere algo que lhe é exterior, que não lhe pertence, não é a “minha pele”, mas a “pele em que estou aprisionado”. Essa sensação, transposta para a experiência de Vicente se deve ao processo pelo qual ele foi submetido, sem o seu consentimento. A transformação de Vicente em Vera foi um processo violento, contra a sua vontade. É interessante notar que a violência perpassa toda a narrativa. A atitude de Robert é justificada pelo suposto estupro de sua filha por Vicente, que também se constitui em um ato violento, não apenas físico, mas também de gênero. Considerando a noção de masculinidade hegemônica e de hierarquias sexuais, pode-se afirmar que Vicente estaria em uma posição de superioridade em relação a Norma quando ocorre o suposto estupro. Como vingança, Robert altera as relações de poder ao transformar Vicente em Vera e colocá-lo na posição inversa: a de uma mulher. Não é por acaso que quando se transforma em uma mulher, Vera é violentada por um homem, o Zeca. Nesse momento, a violência que está em jogo não é contra o Vicente, mas contra uma mulher.

Da mesma maneira, o procedimento cirúrgico ao qual Robert obriga Vicente a passar remete a outro tipo de violência, o da definição de gênero. É possível dizer que a constituição do gênero durante a infância não deixa de ser um processo violento. Desde cedo, os indivíduos são forçados a se identificarem com o gênero correspondente ao seu sexo, e precisam aprender a vivenciá-lo por meio de gestos, de roupas, de comportamentos, bem como são preparados para as relações heterossexuais. Tudo isso é aprendido por meio do interdito, de regras implícitas, que para serem transpostas precisam de uma complexa ruptura com valores incorporados como dados, como “naturais” e inquestionáveis. A transgressão dessas normas exige resistência, sob o risco do estigma, da marginalização, do preconceito e da violência.

Almodóvar inverte essa lógica e constrói outra situação. Ele insere um personagem satisfeito com o seu corpo, com a sua sexualidade e com o seu gênero, que é forçado a vivenciar outra experiência, deixando-o com a mesma sensação de não correspondência entre o seu corpo e o gênero com o qual se identifica. A situação presente nesse filme poderia ser vista como uma metáfora. Robert Ledgard poderia representar a sociedade, ou a cultura, que detém o poder de coerção sobre os indivíduos no tocante à sua constituição como homens e mulheres. O processo de violência no qual Vicente é levado a vivenciar o gênero de acordo com o seu novo corpo é semelhante àquele pelo qual todos os indivíduos passam em sociedade: “os corpos já nascem operados. Como sugeriu Preciado, todos estamos já mais ou menos operados(as) por tecnologias sociais precisas. Não existe corpo livre de investimentos discursivos, *in natura*. O corpo já nasce maculado pela cultura”. (BENTO, 2006:89). Nessa inversão, o filme tenta provocar no espectador uma sensação próxima à daqueles sujeitos que se deparam com a impossibilidade de transgredir as normas de gênero que lhes são impostas em função do corpo biológico.

Ao mesmo tempo, a figura de Robert também remete ao poder atribuído à ciência. No papel de cirurgião, ele se sente com autoridade para intervir no corpo de outra pessoa, o que pode ser comparado aos procedimentos clínicos aos quais são submetidos os/as transexuais antes da cirurgia. Bento (2006) descreve esse processo demonstrando as relações de poder entre os profissionais de saúde e os candidatos à cirurgia, sendo os primeiros dotados de autoridade para classificar, avaliar, autorizar e definir quem deve ou não realizar o procedimento. O saber médico nesse caso opera como um instrumento hierarquizador, colocando os pacientes em uma posição passiva, como vítimas de um poder que define o seu destino. Atribui-se à ciência o poder legítimo de controle sobre os corpos, de “corrigir” a sua natureza. Em *A pele que habito* esse poder é expresso pela relação entre Robert e Vicente/Vera, sendo o médico responsável por sua vida, o transformando em uma cobaia humana. Além disso, após a cirurgia o médico exerce uma vigilância constante sobre Vera, por meio de uma câmera. A imensa tela instalada no quarto de Robert e um monitor na cozinha, por onde Marília também a observa, remete à discussão do panóptico realizada por Foucault (2007), do poder disciplinar e seu efeito no controle e adestramento dos corpos.

A questão da violência também aparece em *Tudo sobre minha mãe*. A violência de gênero é mostrada nas agressões que Agrado sofre de um cliente quando Manuela chega a Barcelona. Embora as travestis não sejam vistas como mulheres, a violência contra elas não deixa de corresponder a uma violência contra a mulher. A referência à peça *Um bonde chamado desejo* também remete à violência de gênero e a uma ideia de masculinidade hegemônica. Nessa história, Stella é casada com Stanley, um homem rude, agressivo e machista, que a maltrata constantemente. Sua irmã Blanche se muda para a sua casa depois de viver um conturbado relacionamento amoroso com um rapaz mais novo que ela. Ao descobrir uma experiência homossexual do namorado, Stella o insulta a ponto do sentimento de culpa levá-lo ao suicídio. Ela então se refugia na casa da irmã até que Stanley descobre seu passado e passa a atormentá-la. Na versão cinematográfica da peça, as cenas referentes à revelação da homossexualidade do namorado de Blanche foram censuradas e só foram acrescentadas ao filme, como cenas excluídas, muitos anos depois.

A utilização da peça no filme de Almodóvar possui convergências com a história de Manuela, que inclusive diz ter interpretado Stella juntamente com o pai de Esteban no papel de Stanley. Em uma cena, Manuela relata a Irmã Rosa a sua história com o marido e pai de seu filho como se tivesse ocorrido com uma amiga. Ela conta que o marido viajou para Paris em busca de uma oportunidade de trabalho e voltou com modificações em seu corpo. Ele havia colocado seios. Apesar das intervenções em seu corpo, Lola continuou casada com Manuela, se vestindo como uma mulher, mas mantendo relações sexuais com mulheres e homens, além de adotar um comportamento machista com a esposa. Não lhe permitia vestir roupas curtas, enquanto Lola andava de biquíni e saia pelas ruas.

A suspensão das categorizações fixas para o gênero e para a sexualidade é demonstrada pelo comportamento ambíguo de Lola que, apesar das alterações realizadas em seu corpo, adquirindo uma aparência feminina, continua mantendo atitudes consideradas masculinas, o que fica evidente na fala de Manuela: “Lola tem o pior de um homem e o pior de uma mulher”, ou “Bastardo! Como pode alguém agir como macho com aquele par de seios?”. Assim como na peça de Tennessee Williams, a homossexualidade, a violência de gênero e a noção de masculini-

dade hegemônica estão presentes em *Tudo sobre minha mãe*, o que possibilita o estabelecimento de conexões entre as duas histórias.

A noção da sexualidade também é desestabilizada nos dois filmes de Almodóvar, na medida em que ela é deslocada do gênero. Lola em *Tudo sobre minha mãe*, mesmo com o corpo de uma mulher e se identificando com o gênero feminino, mantém relações sexuais com mulheres e gera dois filhos. Nina, a namorada de Huma Rojo, rompe com ela, se casa com um homem e tem um filho com ele. Em *A pele que habito*, Vicente, ao se tornar Vera, passa a ter relações sexuais com Robert e incorpora uma identidade feminina, mas quando consegue fugir, o retorno a sua casa torna ambíguo o seu destino. Não se sabe qual será a sua identidade de gênero e a sua identidade sexual depois da cirurgia, a partir do momento em que ela está livre do controle do médico. O reencontro com Cristina reforça essa ambiguidade, já que no início do filme, Vicente demonstra interesse por ela, mas é ignorado pelo fato de ela ser lésbica. As mudanças físicas de Vicente, agora transformado em Vera, tornam possível o interesse de Cristina por ela.

Mas Almodóvar prefere não esclarecer essas dúvidas. Talvez a preferência por manter a ambiguidade sirva para dar sustentação às reflexões e aos questionamentos que o filme suscita. A indefinição do destino de Vicente/Vera remete à contestação da ordem dicotômica dos gêneros, demonstrando, como afirma Bento (2006), que a sexualidade e a identidade de gênero devem ser vistas como categorias relativamente autônomas, sem a obrigatoriedade de uma vinculação direta entre elas: “a identidade de gênero, as sexualidades, as subjetividades só apresentam uma correspondência com o corpo quando é a heteronormatividade que orienta o olhar”. (BENTO, 2006:22).

Em *Tudo sobre minha mãe* a ruptura com a noção essencialista da sexualidade e do gênero implica na desestabilização da ideia de família, concebida a partir do modelo heterossexual e da complementariedade dos gêneros. Nas palavras de Pedro Almodóvar:

Quería, mesmo que fosse um pouco forçado, que o espectador visse esse trio como qualquer coisa de natural. Não que o veja de forma tolerante, mas que isso lhe pareça natural. Lola, Manuela e o segundo Esteban formam uma nova família, uma família que só dá valor ao essencial e para a qual as circunstâncias não têm importância. É por isso que

Lola, vestida de mulher, pode dizer ao filho: Eu deixo a você uma péssima herança!’, e quando pergunta a Manuela se pode beijar Esteban, Manuela lhe responde: ‘Claro, filha!’. Ela lhe fala no feminino com a maior naturalidade. Essa família tão atípica evoca para mim a variedade das famílias que são possíveis no fim do século XX. Se há algo que caracteriza o nosso fim de século é justamente a ruptura da família. Agora é possível criar uma família 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. (STRAUSS, 2008:216).

Talvez essa família não seja tão atípica como coloca Almodóvar, provavelmente elas são mais ocultas do que inexistentes. Em uma pesquisa realizada no fim dos anos 1990, Jayme (2001) encontrou uma transexual operada lésbica e feminista, uma travesti mãe (por vias, digamos “naturais”) de dois filhos e avó de três netos.

A naturalidade com a qual Almodóvar aborda essas questões tende a humanizar seus personagens, deslocando as noções de perversão, de promiscuidade e de transgressão geralmente atribuídas aos “sujeitos da margem”, nos termos de Maluf (2002). Segundo Guilherme Passamani (2010), o nascimento do terceiro Esteban em *Tudo sobre minha mãe* e a contestação de que o seu corpo neutralizou o vírus HIV aludem à esperança de uma nova sociedade, menos sexista, homofóbica e machista, que o diretor imprime em suas histórias por meio da positivação das sexualidades vistas como desviantes e da elaboração de um discurso que tenta desconstruir a ideia da heteronormatividade. A fuga de Vera em *A pele que habito* talvez tenha a mesma conotação: a esperança da libertação das normas que impõem aos indivíduos a obrigatoriedade de vivenciarem a sua sexualidade, a sua identidade de gênero de acordo com noções pré-estabelecidas, rígidas e essencialistas que orientam e controlam a subjetividade dos indivíduos.

REFERENCIAS

- BENEDETTI, M. (2005) *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond.
- BENTO, B. (2006) *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- BUTLER, J. (1990) *Gender Trouble: feminism and subversion of identity*. New York, Routledge.
- BUTLER, J. (2005) *Cuerpos que importam: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- BYARS, J. *All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950s melodrama*. Londres: Routledge.
- CONNELL, Robert W (1995) "Políticas da masculinidade". *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 185-206.
- CSORDAS, T. (1990) "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos*, vol 1, number 1.
- FAWCETT, F. (1991) *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Eco.
- FIORAVANTE, K. E. ; ROGALSKI, S. R. (2011) "Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar". *Revista Discente Expressões Geográficas*, n. 7, ano VII, p. 11 – 31.
- FOUCAULT, M. (2007) *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- HALBERSTAM, J. (1998) *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- JAYME, J. G. (1996) *Clones, bárbaros, replicantes – argonutas estéticos: imitação e simulacro nas relações sociais contemporâneas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- JAYME, J. G. (2001) *Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- LAURETIS, T. (1994) "A tecnologia do gênero". En: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MALUF, S. W. (2002) "Corpo e desejo: 'Tudo sobre minha mãe' e o gênero nas margens". *Revista de Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 143-153.
- PARK, R. (1979) "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio humano". En: VELHO, O. (org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- PASSAMANI, G. R. *Problematizando corpos e gênero em Almodóvar: o caso de Tudo sobre mi madre*. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2010/doc%20\(70\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2010/doc%20(70).pdf)>. Acesso em: 06 mai. 2012.
- STRATHERN, M. (1998) *The Gender of the Gift*. Berkley, University of California Press.
- STRAUSS, F. (2008) *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- VALE DE ALMEIDA, M. (1995) *Senhores de Si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século.
- VALE DE ALMEIDA, M. (1995) "Gênero, Masculinidade e Poder: revendo um caso do sul de Portugal". *Anuário Antropológico/95*; Tempo Brasileiro.

Citado.

COELHO, Paloma y GONZAGA JAYME, Juliana (2013) "Gênero, corpo e sexualidade em *Tudo sobre minha mãe e A pele que habito*, de Pedro Almodóvar" en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, N°11. Año 5. Abril 2013 - Julio 2013. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 71-82. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/190>

Plazos.

Recibido:21/08/2012. Aceptado: 15/10/2012.