



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ref@cfh.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina  
Brasil

Maluf Weidner, Sônia

Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem

Revista Estudos Feministas, vol. 10, núm. 1, jan., 2002, pp. 143-153

Universidade Federal de Santa Catarina

Santa Catarina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38110108>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

SÔNIA WEIDNER MALUF  
Universidade Federal de Santa Catarina

## Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe e o gênero* na margem

**Resumo:** Análise do filme *Tudo sobre minha mãe*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, enfocando a personagem travesti Agrado. Depois de uma comparação com outros filmes que abordam o fenômeno transgênero, é feita uma discussão em torno da noção de corporalidade e da construção do sujeito, dialogando sobretudo com as teorias do corpo da etnologia ameríndia brasileira. O ensaio busca propor alguns elementos para uma reflexão sobre a importância da análise de experiências de margem na renovação teórica no campo dos estudos feministas e de gênero. A experiência corporificada de 'tornar-se outro' dramatiza os mecanismos de construção da diferença e se apresenta como um empreendimento anti-hierárquico desestabilizador de políticas dominantes da subjetividade.

**Palavras-chave:** cinema, corpo, transgênero.

Copyright © 2002 by Revista  
Estudos Feministas

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na mesa-redonda "Corpo, cultura e textualidade", no *Seminário Internacional Fazendo Gênero 4*, Florianópolis, UFSC, maio de 2000, e no *4º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine)*, Florianópolis, 2000. Gostaria de agradecer aos meus alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia pelas contribuições diretas ou indiretamente dadas a este artigo e a Vanessa Pedro pela leitura atenta e pelas sugestões.

Em seu último filme, *Tudo sobre minha mãe*, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar mais uma vez faz uma elegia às margens.<sup>1</sup> Ele mostra, como em quase toda sua filmografia, como as experiências de margem podem ser ao mesmo tempo reveladoras e transgressoras dos mecanismos de poder naturalizados nas ideologias e nos modos de vida dominantes nas sociedades urbanas ocidentais contemporâneas. No filme, desejo e sofrimento se cruzam e constroem uma trama que aos poucos vai dissolvendo alguns princípios estabelecidos sobre corpo, gênero e identidade.

Manuela, uma enfermeira que trabalha no setor de doação de órgãos de um hospital de Madrid, perde seu único filho em um acidente, no dia em que ele faz 18 anos. Caindo em uma profunda depressão, resolve então fazer a viagem de volta a Barcelona, cidade de onde partira grávida. Lá ela reencontra Agrado, travesti que se prostitui na zona de meretrício da cidade, e tenta recomeçar a vida sem o filho. Ela conhece Irmã Rosa, freira que faz um trabalho assistencial

com travestis e prostitutas e que se descobre portadora do HIV e grávida de um travesti. Manuela também entra em contato com Huma, atriz de teatro de quem seu filho era um fã ardoroso e que está ligada à sua morte: ele morreu no dia de seu aniversário ao ser atropelado quando tentava conseguir um autógrafo de Huma na saída do teatro. Huma encena a peça *Um bonde chamado desejo* e vive um drama amoroso com sua parceira de palco e amante, viciada em drogas. É também em Barcelona que Manuela vai reencontrar o pai de seu filho, outro travesti, já doente e cansado. Na trama, Almodóvar brinca o tempo todo com as expectativas do público e com as margens: um marido que coloca um par de seios, uma esposa que permanece com esse marido de tetas, um pai travesti, uma freira que engravida desse mesmo travesti. Mas o que mais surpreende é a naturalidade com que o escândalo e a transgressão aparecem e vão se tornando eles próprios objetos de atração e, por que não, de identificação dos espectadores.

São muitas as leituras possíveis de *Tudo sobre minha mãe*. A minha será limitada a uma das personagens, Agrado, e a alguns aspectos que me parecem trazer elementos para uma discussão sobre gênero e corporalidade. São eles: a questão do ocultamento do corpo e de uma corporalidade pública, a relação entre desejo e natureza ou a natureza do desejo e o gênero nas margens.

### **Corpos ocultos x corporalidades públicas**

Agrado, a principal personagem travesti do filme, gosta de falar de seu corpo. “Tudo o que tenho de verdadeiro são meus sentimentos e os litros de silicone que me pesam toneladas.” Quando ocupa o palco para substituir uma peça de teatro que não pôde ser apresentada pela ausência das duas atrizes, ela diverte, fascina e seduz homens e mulheres da platéia contando sua história de vida – na verdade uma fala sobre seu corpo. Brinca, calculando quanto vale pela quantidade de silicone aplicado nos seios, na bunda e em outras partes do corpo, e pelas cirurgias pelas quais passou:

Cancelaram o espetáculo. Aos que quiserem será devolvido o ingresso. Mas aos que não tiverem o que fazer e já estando no teatro, é uma pena saírem. Se ficarem, eu irei diverti-los com a história de minha vida. Adeus, sinto muito [aos que estão saindo]. Se ficarem aborrecidos, ronquem, assim RRRRR. Entenderei, sem ter meus sentimentos feridos. Sinceramente. Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. Vejam que corpo. Feito à perfeição. Olhos amendoados: 80 mil. Nariz: 200 mil. Um desperdício, porque numa briga fiquei assim [mostra o desvio no nariz]. Sei que me dá personalidade, mas, se tivesse sabido, não teria mexido em nada. Continuando. Seios: dois, porque não sou nenhum monstro. Setenta mil cada, mas já

estão amortizados. Silicone... – Onde? [Grita um homem da platéia]. Lábios, testa, nas maçãs do rosto, quadris e bunda. O litro custa 100 mil. Calculem vocês, pois eu perdi a conta. Redução de mandíbula, 75 mil. Depilação completa a laser, porque a mulher também veio do macaco, tanto ou mais que o homem. Sessenta mil por sessão. Depende dos pêlos de cada um. Em geral duas a quatro sessões. Mas se você for uma diva flamenca, vai precisar de mais. Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. E, nessas coisas, não se deve economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou para si mesma.

Homens e mulheres que trabalham nos bastidores do teatro estão fascinados por seu pênis. Uma das atrizes pede para vê-lo, enquanto acaricia seus seios. Um dos atores pede que ela lhe faça um boquete. Ela fica indignada e responde ao assédio: “Toda a companhia está obcecada com o meu pau. Como se fosse o único... Na rua lhe pedem para chupar só porque você tem pau?”. Mas ela acaba cedendo, só para mostrar como é uma pessoa aberta e sensível para essas coisas.

<sup>2</sup> MARINO, 1997. Agradeço a Anna Paula Vencato a referência a esse artigo.

Paula Marino analisou filmes já clássicos que tratam do tema do travestismo.<sup>2</sup> Entre eles, *Gaiola das loucas* (Mike Nichols, 1995), *Madame Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), *Victor ou Vitória* (Blake Edwards, 1982) e *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982). Ela caracteriza como um dos elementos comuns centrais desses filmes o ocultamento da ‘identidade’ do personagem travestido e um “dosamento do conhecimento sobre a verdadeira identidade”.<sup>3</sup> Haveria uma preocupação em ocultar “os traços e as formas do corpo que poderiam delatá-lo como membro de outro sexo”.<sup>4</sup> Um filme recente que poderia se colocar nessa linhagem do ocultamento é *Meninos não choram* (de Kimberli Pierce, 1999), baseado em uma história real ocorrida em uma cidadezinha do sul dos Estados Unidos. O filme é a história de uma jovem que se traveste de rapaz, anda com rapazes e namora outras jovens. A descoberta de sua ‘verdadeira identidade’ (que acontece, evidentemente, quando o corpo é descoberto, no sentido literal – quando a roupa lhe é tirada) tem um desfecho trágico: em uma cena de grande violência, ela é estuprada pelos dois amigos. O resto fica para quem for ver o filme.

<sup>3</sup> MARINO, 1997, p. 2.

<sup>4</sup> MARINO, 1997, p. 2.

*Tudo sobre minha mãe* vai um pouco na contramão desses filmes que têm como tema a tensão entre ocultamento e descoberta (e que se fundamentam em outra tensão: ou se é homem ou se é mulher, e a prova dos nove é o corpo anatômico, substantivo, objetificado). Ao contrário de grande parte desses personagens travestis clássicos, a principal personagem travesti de *Tudo sobre minha mãe*, Agrado, não busca o ocultamento. Ela não faz de conta que é mulher e que sempre foi. Sua afirmação pública é feita pela exibição de seu corpo exatamente pelo que ele é: um corpo transformado,

fabricado, que aparece e se afirma como corpo fabricado, não um corpo substantivo, objetificado, mas corporalidade, veículo e sentido da experiência. A autenticidade desse corpo, segundo o próprio discurso de Agrado, sua 'natureza' estaria no processo que o fabricou. Ao dizer que o que tem de mais autêntico é o silicone, Agrado está revelando que o 'autêntico' nela é justamente produto de sua criação, da intervenção de seu desejo, de uma agência própria.

Quando ocupa o palco, ela também se apresenta como uma travesti diferente das outras. Ela migra do mundo subterrâneo da zona de prostituição de Barcelona para o palco – espaço próprio, no universo da transexualidade, a outro tipo de experiência transgênero: as *drag queens* e seus afins.<sup>5</sup> Agrado, aliás, odeia as *drag queens*: “As drags estão nos liquidando. Não suporto as drags, são umas nojentas. Confundiram travestismo com circo. Um horror”. Nesse momento, ela também define o que é uma mulher: “Seu cabelo, sua unha, lábios para chupar e uma boca para criticar”.

Tematizando dessa maneira o travestismo, *Tudo sobre minha mãe* segue uma outra linhagem, a de filmes como *Priscila, a rainha do deserto*, ou mesmo um filme como *O ano das treze luas*, de Rainer Fassbinder, que conta a história de um transexual que, antes de fazer a cirurgia, havia sido casado com uma mulher e tem uma filha. Uma linhagem de filmes sobre as transgressões das fronteiras de gênero marcada não pelo desejo de aparência (parecer ser o oposto do que não se quer ser), mas pelo desejo de ‘aparecência’ (desejo de aparecer), desejo de evidência de uma corporalidade construída.

Também ao contrário dos filmes de ocultamento, o travestismo de Agrado não tem um final. Não há um desvendamento, porque não há nada para ser desvendado. Não existe identidade oculta, motivada por circunstâncias externas ao sujeito (conquistar um determinado emprego, construir uma carreira, etc.). Agrado não se transforma para ocultar uma identidade anterior e autêntica e mostrar outra, falsa mas que finge ser verdadeira. Quando lhe é dado o palco, ela apresenta o caráter fabricado de seu corpo. Ao romper com a oposição entre o falso e o verdadeiro, ela também rompe com outra oposição essencialista: natureza e antinatureza.<sup>6</sup>

## Desejo como natureza

É a partir das transformações feitas em seu corpo, e principalmente da fala sobre esse corpo, que só ganha existência enquanto corpo do qual se fala, que Agrado aparece como sujeito.

A ironia de Agrado sobre sua autenticidade depositada no silicone cumpre a mesma função da parábola que acompanha todo o filme *Traídos pelo desejo*, do irlandês Neil

<sup>5</sup> Sobre as diferentes formas de transformismo e sua relação com o espaço público, ver Sônia MALUF, 1999.

<sup>6</sup> As implicações políticas de pensar o corpo como corporalidade, processo, experiência ou *being-in-the-world* são muitas. Uma questão que surgiu em uma discussão com meus alunos em torno do texto de Thomas CSORDAS (1994) diz respeito ao conceito de corpo essencializado presente em diferentes formas de violência e de extermínio étnico, sexual, etc. Em *Meninos não choram*, é através do estupro que os dois rapazes, em uma cena de violência homofóbica, reduzem a personagem a sua condição última – aquela marcada pelo corpo essencializado –, à condição de mulher. O corpo do judeu aniquilado no nazismo seria um corpo essencializado. O judeu seria reduzido a seu corpo físico, anatômico e aniquilado através da destruição desse corpo. (Devo a Rogério Azize essa imagem do corpo do judeu perseguido como um corpo essencializado.)

<sup>7</sup> KEHL, 1996.

Jordan. Esse filme conta a história de um ex-militante do Exército Republicano Irlandês que se apaixona pela namorada de um soldado americano que foi refém dessa organização e acabou morrendo em uma tentativa de fuga de seu cativeiro. O detalhe é que a namorada, “paradigma perfeito da feminilidade”, como escreve Maria Rita Kehl a propósito do filme,<sup>7</sup> é um travesti. Durante o filme uma parábola é contada em diferentes momentos pelos dois protagonistas masculinos. A história de um escorpião que quer atravessar um rio e pede para a rã carregá-lo. A rã, desconfiada de que o escorpião possa atacá-la, inicialmente não aceita. Mas o escorpião dá sua palavra de que jamais a atacaria, até porque ele iria se afogar junto com a rã. Acontece que, no meio do trajeto, a rã sente a picada e, desesperada, pergunta ao escorpião porque ele tinha feito isso se ele também morreria junto com ela. O escorpião responde: é a minha natureza. Como analisa Maria Rita Kehl nesse artigo, ao falar de uma natureza incontornável, contra a qual nada se pode fazer, os dois amantes de *Traídos pelo desejo* não estão falando de uma natureza anatômica, mas daquela que diz respeito ao saber e ao desejo. No caso de Dil, ‘saber-se mulher’. No caso de Agrado, em minha leitura, ‘saber-se travesti’. A natureza não está no corpo, mas no desejo, para Dil, ou no desejo inscrito no corpo, o silicone, para Agrado.

Mais que o território dado *a priori* onde operaria a transformação, o corpo transformado apresenta-se como o espaço de reterritorialização desses sujeitos da margem. Por um lado, realiza-se algo que é da ordem de um desejo que parece dado previamente (ser o mais próximo do que se sonhou para si mesma, como diz Agrado). Por outro lado, o processo de transformação, de tornar-se outro, é o que constitui, o que dá corporalidade a esse desejo e ao sujeito desse desejo. O corpo é, nessa experiência, desejo e objeto ao mesmo tempo. Ele deixa de ser uma substância previamente dada (o reino da natureza), em cima da qual irá se inscrever o que é da ordem da cultura. Ele se apresenta como corporalidade ou corporificação, ou seja, enquanto experiência que reúne afetos, afeições, *habitus*, como coloca Thomas Csordas em sua discussão sobre o *embodiment*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Para uma discussão do corpo como *embodiment*, ver CSORDAS, 1994. Utilizo os termos “corporalidade” e “corporificação” por entender que eles dão conta da discussão proposta por Csordas, não sendo necessários neologismos (encorporação) nem deslocamentos de significados de outras palavras, como “incorporação”. Para uma discussão do conceito de corporalidade, ver ainda Anthony SEEGER, Roberto DA MATTA E Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, 1979.

No caso de Agrado – e de outros transformistas – e de sua fala sobre si mesma (que é necessariamente uma fala sobre sua experiência corporificada), o corpo só existe enquanto experiência. O que seria o objeto ou a substância definidora de identidade (o corpo irreduzível) aparece deslocado em sua fala, mas os sujeitos que convivem com ela insistem nele. Eles querem ver o seu pênis. O silicone, que para esses sujeitos seria o objeto efetivamente deslocado, aparece na fala de Agrado como a sua natureza, o que de mais autêntico ela possui. Ela começa a fala dizendo que irá contar a história de sua vida. E essa história é contada através de seu corpo, ou melhor, de

sua experiência corporificada. O travesti institui uma nova *bildung*: a *bildung* do corpo – através dele e nele se constrói uma nova pessoa.

## O gênero nas margens

A forma como Almodóvar tematiza no filme questões como corpo e gênero nos aporta elementos para repensar esses conceitos a partir da experiência de margem que é o fenômeno transgênero.

A experiência transgênero é um dos temas que têm possibilitado uma renovação das reflexões, dos conceitos e da própria teoria dentro do campo de estudos feministas e de gênero. Isso porque – em suas diferentes formas de manifestação – ela tem revelado aspectos do gênero que durante muito tempo ficaram relegados ou à sua construção teórica ou à perspectiva comparativa com culturas outras. Justamente os aspectos que mais sobressaem na reflexão sobre a experiência *transgender* estão ligados ao caráter artificial e fabricado do gênero e das diferenças de gênero, ou seja, de sua fabricação cultural, social e política.<sup>9</sup>

É também a experiência da margem que tem possibilitado uma reflexão sobre o conceito de corpo para além do anatômico. Penso que pode ser particularmente fértil o diálogo entre a reflexão sobre essas formas 'não canônicas' do gênero nas sociedades ocidentais modernas com estudos antropológicos sobre as noções de corpo em outras culturas; o confronto de experiências culturais e cosmologias que considero de margem com formas culturais e cosmológicas que veiculem outras teorias do gênero e do corpo (para além do dualismo essencialista<sup>10</sup> da diferença anatômica). É o que vou tentar fazer de forma bastante ensaística nesta segunda parte do artigo.

Há uma outra parábola que se tornou famosa na antropologia. No final de suas pesquisas entre os canaques, na Melanésia, entre os anos 1920 e 1930, o missionário protestante e antropólogo Maurice Leenhardt comenta com o chefe do grupo que o longo convívio com os missionários ocidentais havia ensinado aos canaques que eles teriam uma alma. O chefe contesta o missionário: "Não, que nós temos uma alma nós já sabíamos, vocês nos ensinaram que nós temos um corpo".<sup>11</sup> Até a chegada dos missionários e dos outros ocidentais, os canaques não possuíam palavra para corpo.<sup>12</sup> Foi aprendendo com os missionários ocidentais a noção de que eles tinham um corpo, singular, único e delimitado (com fronteiras – ou seja, margens – definidas), que se abre um caminho para o que Leenhardt chamou processo de individuação. É quando os canaques percebem que têm um corpo que se abre a possibilidade de individuação, de fixação de um 'eu' (eu tenho um corpo). É nesse momento, segundo

<sup>9</sup> Não há nenhuma novidade nessa afirmação da experiência transgênero como reveladora da instabilidade do gênero – e do próprio conceito. Esther Newton (*apud* Judith BUTLER, 1990) tenta mostrar a 'dupla inversão' da *drag*, que, ao mesmo tempo em que afirma uma aparência 'exterior' feminina e uma essência 'interna' masculina, também simboliza o oposto: uma aparência externa masculina (o corpo) e uma essência feminina (seu eu). Para BUTLER (1990), ao "imitar [o/um] gênero, a *drag* revela a estrutura imitativa do gênero – assim como sua contingência" (p.175).

<sup>10</sup> O que não significa que todo dualismo seja essencialista. Estou me referindo à não-problematização do conceito de corpo, ainda reduzido, em muitos trabalhos acadêmicos no campo dos estudos de gênero, a simples substrato *dado* a partir do qual se simbolizariam as diferenças, estas também *dadas*.

<sup>11</sup> LEENHARDT, 1947, p. 263.

<sup>12</sup> Marcel MAUSS (1974 [1936]) antecipa essa problemática da relação entre corpo e cultura em sua discussão sobre as "técnicas corporais".

Leenhardt, que eles têm a possibilidade de se liberar da rede de relações da velha sociedade melanésia, a qual a pessoa se submete e onde ela não é nada além de um lugar relacional, previamente inscrito no social.

Independentemente do fato positivo ou negativo do processo de individuação do povo canaque, a parábola contada por Leenhardt nos traz um elemento interessante para a discussão do fenômeno transgênero e do próprio conceito de gênero. Nem todas as culturas têm um conceito para corpo. Ou seja, não só o corpo e os corpos são construções culturais,<sup>13</sup> como também o próprio conceito de corpo é uma construção cultural e histórica. Essas ponderações interessam porque, nas concepções hegemônicas nas culturas modernas, o corpo aparece como a nossa natureza. E muitas vezes, mesmo nas discussões no interior no campo de estudos de gênero, o corpo vai aparecer como o fator ou o termo irreduzível.

A irreduzibilidade do corpo nos leva a pensar no sexo como objeto (pênis ou vagina). É disso que fala a frustração de Teena Brandon, em *Meninos não choram*, transformada em Brandon Teena, mas que nunca será totalmente Brandon, já que, segundo Paulo César de Souza,<sup>14</sup> “a medicina não é capaz de produzir ou transplantar um pênis que funcione”. Sublinho o “que funcione” (leia-se: erguer, penetrar). Ter um pênis não deixa de ser o sonho de Brandon/Teena.

É interessante pensar, ainda, no corpo travesti a partir da noção de individualização. Não exatamente individuação, como a discutida por Leenhardt ao pensar a sociedade canaque: o estabelecimento de contornos de um ser singular, original, diferente dos outros, e com direito a um nome próprio. A individualização do sujeito travesti, expressa na fala de Agrado, acontece no sentido de realização de um desejo próprio e da inscrição desse desejo em um corpo, leia-se transfiguração desse desejo em corporalidade. O desejo travesti é o de tornar-se outro, mas o que Agrado assinala em seu discurso é mais o processo de tornar-se do que o produto final da mudança. Ao apontar para o silicone (e não para o seio simplesmente), ela aponta para o processo, para o movimento inscrito nesse corpo.

Para Maria Rita Kehl, citando um artigo de Arnaldo Jabor, o travesti seria a mulher mais que perfeita (ela representa o ideal do desejo masculino). Em Agrado as coisas se colocam em outros termos: seu silicone é o desejo mais que perfeito, sua ‘verdadeira natureza’ está aí expressa. O silicone representa o processo, a agência, a ação do sujeito sobre o que é visto como estruturalmente *dado*.

Uma outra questão que caberia comentar está relacionada ao fato de que a maior parte ou pelo menos a parte mais visível dessa transformabilidade de gênero nas culturas urbanas contemporâneas acontece no sentido

<sup>12</sup> CSORDAS (1994) cita essa passagem de Leenhardt como antecipadora de questões que só mais recentemente têm sido trabalhadas pela antropologia.

<sup>14</sup> Ver SOUZA, 2000.



masculino-feminino. Diversos significados já foram dados a essa constatação e eu gostaria de trazer outros elementos. O que está em questão aqui é o processo de 'tornar-se o outro'. Uso artigo 'o' pensando nesse caráter dualista dado à categoria de gênero: ou se é um ou se é outro (no máximo pode-se tentar unificar os termos: um e o outro, como propôs Elisabeth Badinter; mas o dualismo permanece, ao menos no plano metafísico). Aqui mais uma vez a comparação com outras formas culturais e cosmológicas – particularmente as sociedades ameríndias sul-americanas – parece que tem algum rendimento.

O fenômeno do transformismo lembra os recentes estudos sobre o perspectivismo ameríndio, baseado na transformabilidade sem fim presente nas cosmologias das sociedades indígenas brasileiras.<sup>15</sup> Nessas culturas, tudo potencialmente pode se transformar em tudo (espíritos em seres humanos, seres humanos em animais, animais em seres humanos, etc.). Segundo essas cosmologias, as coisas não são o que parecem, ou seja, os corpos são roupas que podem ser vestidas, despidas e substituídas por outras roupas (outros corpos).<sup>16</sup> Ainda segundo esse pensamento, mesmo admitindo as nuances interpretativas em relação ao peso relativo ou absoluto dessa oposição, as metamorfoses sempre se dariam em torno da polaridade presa-predador, em que o destino da presa (ao ser predada) é o de tornar-se o predador (a alma do porco caçado pelos juruna irá viver entre as almas dos juruna; o juruna morto durante uma caçada aos porcos tornar-se-á um porco).<sup>17</sup> Ser presa significa ser englobada pelo predador – e é na posição de predador que se encontra a posição do sujeito. No caso do perspectivismo ameríndio, presa e predador não são posições fixas, mas posicionalidades contingenciais e mutáveis; são categorias perspectivas, assim como as de humano, animal e alma. O que define a humanidade – e nesse sentido a posição de sujeito – é o ponto de vista.

Presa e predador poderiam ser substituídos pelos termos 'englobado' e 'englobante', na medida em que é um dualismo hierárquico em que sempre um dos termos acabará englobando o outro – no caso da cultura de gênero, o termo 'englobante' invariavelmente tem sido o masculino.<sup>18</sup> Guardando as diferenças, e dando um sentido heurístico a essa imagem presa-predador, poderíamos pensar que, nas sociedades ocidentais modernas, o masculino está no lugar do predador e o feminino no lugar da presa. Em uma cultura dualista, que pensa hegemonicamente o gênero a partir de pólos opostos, o masculino é o universal, o feminino o particular. O masculino é a ausência do gênero (o englobamento da diferença no sujeito universal); o feminino é o gênero (o termo que marca a diferença, onde a particularidade aparece).

<sup>15</sup> Para essa discussão, inspirei-me nos artigos de Tânia LIMA, 1996, e de VIVEIROS DE CASTRO, 1996, e na tese de doutorado de Elsie LAGROU, 1998.

<sup>16</sup> Ou mais precisamente, "as roupas são corpos" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 133), para evitar cair no tema da aparência e da essência. Como pondera o autor, a questão não é de "tomar a 'aparência corporal' como inerte e falsa, a 'essência' espiritual como ativa e verdadeira" (idem).

<sup>17</sup> Essa abordagem da centralidade da relação presa-predador é particularmente abordada por Tânia S. Lima em sua análise dos juruna, um povo tupi do Xingu.

<sup>18</sup> Uma reflexão fundamentada no dualismo hierárquico dumonsiano englobante-englobado na análise do gênero é feita por Monika MOISSEFF, 1987, e Maria Luiza HEILBORN, 1993 e 1998.

<sup>19</sup> LAGROU, 1998.

<sup>20</sup> LAGROU, 1998, p. 39.

<sup>21</sup> LAGROU, 1998, p. 39.

<sup>22</sup> Joel BIRMAN (2000) também aborda essa 'dimensão alteritária' presente no filme de Almodóvar, no seu caso tomada do ponto de vista das relações de fraternidade estabelecidas pelas e entre as personagens femininas do filme.

Elsje Lagrou, analisando o caso dos kaxinauá (grupo pano da Amazônia), uma cultura extremamente dualista, pondera que o dualismo kaxinauá e de outros grupos pano não é um dualismo essencialista, cujos termos seriam fixos e previamente determinados.<sup>19</sup> Mas trata-se do que ela chama de "dualismo topográfico", ou seja, os termos estão ligados a uma determinada posicionalidade contingencial e nunca são simétricos, mas sempre hierarquizados. Porém, ela questiona a idéia de o sujeito sempre se encontrar na posição do predador. Ela percebe entre os kaxinauá uma outra oposição fundante no dualismo do grupo, a oposição entre eu e o outro (nós e o inimigo) – sendo que "ambas as posições possuem a qualidade da agência e da subjetividade".<sup>20</sup> A alteridade não significa falta de humanidade ou de subjetividade, mas "ininteligibilidade e diferentes modos de perceber e olhar as coisas, implicando o relacional e nunca o essencial e o substancial".<sup>21</sup> Perceber o ponto de vista do outro não é perder, assim, a posição de sujeito.

Comparativamente, no fenômeno transgênero há uma inversão da dinâmica da relação predador–presa: o 'predador' se torna 'presa'. Aquele que estruturalmente se encontra na posição de sujeito busca se construir contingencialmente como sujeito, não mais na posição estruturalmente fixada, mas na experiência instável da transformação – do devir como movimento sem fixação final. Não são os peitos femininos de Agrado o que ela tem de mais autêntico, mas a experiência vivida da metamorfose, inscrita naqueles seios, a subjetividade corporificada que se constrói nesse movimento em direção ao outro.<sup>22</sup> Ao se colocar no ponto de vista daquele estrutural e politicamente colocado como outro, como não-sujeito, o transformista desloca a posição do sujeito de um lugar estruturalmente fixado. A experiência corporificada de 'tornar-se outro', ao mesmo tempo que dramatiza os mecanismos de construção da diferença, não deixa de ser um empreendimento anti-hierárquico que desestabiliza as políticas dominantes da subjetividade. Pensar essas experiências de margem talvez nos ajude a repensar o conceito de gênero, seus limites e potencialidades, tanto no campo analítico quanto no político.

## Referências bibliográficas

- BIRMAN, Joel. "Insuficientes, um esforço para sermos irmãos". In: KEHL, Maria Rita (Org.). *Função Fraternal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.171-208.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CSORDAS, Thomas. "Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World". In: CSORDAS, Thomas J. (ed.). *The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.1-24.

- HEILBORN, Maria Luiza Helborn. "Gênero e hierarquia: a costela de Adão revisitada". *Revista Estudos Feministas*, v.1, n.1, p. 50-82, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Gênero: um olhar estruturalista". In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p. 43-55.
- KEHL, Maria Rita. "Afiml, o que querem os homens?". In: KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.183-192.
- LAGROU, Elsje. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia) – USP.
- LEENHARDT, Maurice. *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard, 1971.
- LIMA, Tânia Stolze. "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi". *Mana* 2, p. 21-47, 1996.
- MALUF, Sônia Weidner. "O dilema de Cênis e Tirésias: corpo, pessoa e as metamorfoses de gênero". In: SILVA, Alcione L. da; LAGO, Mara; RAMOS, Tânia (Orgs.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p. 261-275.
- MARINO, Paula Rodríguez. "Travestismo: la construcción de la identidad de género sexual en algunas comedias norteamericanas". Disponível em: <www.ilea.ufrgs/intexto/v1n2a3.html>.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, vol. II, 1974. p. 209-233.
- MOISSEFF, Marika. "Entre maternité et procréation: l'inceste". *Patio/Psyanalyse*, n. 7, p.121-145, 1987.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in América*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- SEEGER, Anthony.; DA MATTa, Roberto.; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional*, n. 32, p. 2-19, 1979.
- SOUZA, Paulo César de. "O transexualismo em Hollywood". *Folha de S.Paulo*, 7 maio 2000. Caderno Mais, p. 18-19.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". *Mana* 2, p. 115-144, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

[Recebido em fevereiro de 2002 e aceito  
para publicação em abril de 2002]

**Embodiment and Desire: All About My Mother and Gender in The Margin**

**Abstract:** This essays does a reading of Pedro Almodovar's film All About My Mother, focusing on the transvestite character, Agrado. After drawing a comparison with other films on the subject of transgendering, I discuss notions of embodiedness and the construction of the subject by placing them in the context of theories about the body in Brazilian ethnology. My purpose is to offer some elements for a reflection on the experiences at/of the margins as a way of renewing the theoretical debates in feminist and gender studies. The bodily experience of 'becoming the other' dramatizes the mechanisms that are in play in the construction of difference and can be seen as an anti-hierarchical force destabilizing dominant politics of subjectivity.

**Keywords:** Cinema, body, transgender.