

## **“Ata-me”: a negação do corpo dócil no filme de Pedro Almodóvar<sup>1</sup>**

Rafael Nacif de Toledo Piza<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Para Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado ou aperfeiçoado”. Em “Ata-me”, Almodóvar apresenta uma história de amor “pervertida” pelo desejo incontrolável de Ricky, doente mental, cuja obsessão é casar-se e constituir família com Marina, ex-atriz pornô em transição para uma carreira no “cinema sério”. Este artigo, primeiro resultado de uma pesquisa em andamento no âmbito do Mestrado em Comunicação da FCS/UERJ, busca analisar “Ata-me”, de Almodóvar, à luz do conceito de corpos dóceis de Foucault, valendo-se de outros autores como Marcel Mauss, Jürgen Müller, Wilton Garcia e Denise Oliveira.

**Palavras-chave:** corpos dóceis, cinema espanhol, *bondage*, Almodóvar.

### **Introdução**

Uma das marcas dos meios de comunicação de massa (MCM) na contemporaneidade é a representação cada vez mais explícita do corpo, em geral com vistas a promover o consumo de produtos dietéticos, artigos relacionados a academias de ginástica, bem como os programas de *fitness* destas academias e intervenções cirúrgicas com finalidades estéticas. A submissão do corpo aos ideais de beleza padronizados e difíceis de serem alcançados pela média da população também está presente no cinema. Os corpos na tela, desmaterializados, virtualizados em imagem, comunicam ao espectador a

---

<sup>1</sup> Trabalho submetido ao Seminário de Temas Livres em Comunicação.

<sup>2</sup> Rel. Públicas, Mestrando em Com. pela FCS-UERJ. Prof. da Pós-Grad. em Gestão da Cultura da Universidade Estácio de Sá (RJ). Org. do livro “Destinos da cidade – comunicação, arte e cultura”, com o Prof. Ricardo Ferreira Freitas (EdUERJ, 2005). Co-autor, também com o Prof. Ricardo Freitas, do artigo “Sobre condomínios fechados: as fronteiras do lazer nos espaços contemporâneos” in Nízia Villaça; Fred Goés (Org.). “Nas fronteiras do contemporâneo - território, identidade, arte, moda, corpo e mídia”, Rio de Janeiro, FUJB/Mauad, 2001, pp. 36-44. E-mail: [rafaelnacif@uol.com.br](mailto:rafaelnacif@uol.com.br)

necessidade de moldar-se aos padrões vigentes na moda, que, em geral, requerem uma boa dose de uma genética generosa com rigorosos programas alimentares e de condicionamento físico.

Este artigo é o primeiro resultado de uma pesquisa em andamento sobre a representação da marginalidade no cinema de Almodóvar, no âmbito do Mestrado em Comunicação da FCS/UERJ. Seu objetivo é analisar “Ata-me”, do diretor espanhol, com base no conceito de corpos dóceis, de Foucault (1987). A submissão do corpo é de fato um dos mais eficientes instrumentos de controle social. Observar como o diretor espanhol se utiliza de uma metalinguagem crítica, recorrendo à mitologia de Hollywood, especialmente à estrutura clássica de uma história de amor, e subverte-a, é uma maneira de identificar a persistência de uma “contracultura” global de resistência às representações estigmatizadas de certas minorias. O corpo invisível do *outsider* ganha visibilidade em Almodóvar. E este corpo nada mais é do que o registro orgânico de estilos de vida, em geral, resistentes ao *status quo*.

### **Almodóvar e o cinema espanhol**

Lançado em 1990, “Ata-me” foi o nono filme concebido e dirigido por Pedro Almodóvar, renomado diretor espanhol cuja obra teve início dezesseis anos antes com “Film político”, lançado em 1974. Reconhecido como um dos mais criativos e polêmicos diretores cinematográficos contemporâneos, Almodóvar apresenta aos espectadores de cinema uma obra baseada fortemente na representação dos desvios humanos. A quase totalidade de seus personagens apresenta algum traço comportamental desviante, dentro do conceito da Sociologia do Desvio, importante segmento desta área de conhecimento, cujos principais autores de referência são Becker, Goffman e Elias<sup>3</sup>. Este aspecto atravessa toda a filmografia do diretor e constitui realmente um tema de seu interesse. Assuntos fortes e

---

<sup>3</sup> BECKER, Howard. *Outsiders – studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.  
GOFFMAN, Erwin. *Stigma – notes on the management of spoiled identity*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1963.  
ELIAS, Norbert, SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

difíceis como incesto, bissexualidade, pedofilia e distúrbios mentais compõem, ao lado de outros tópicos mais comuns nos meios de comunicação de massa de hoje, como homossexualidade, violência e uso de drogas, um retrato crítico da sociedade espanhola, passível de transposição para a maioria das comunidades urbanas ocidentais.

Nascido em Calzada de Calatrava (Ciudad Real, La Mancha), em 24 de setembro de 1949, Pedro Almodóvar mudou-se para Madri aos 16 anos. Conseguiu trabalho na Companhia Telefônica Nacional, e, foietão, que pôde economizar dinheiro para comprar uma câmera Super 8. Integrou a *movida madrileña*, expressão da contracultura na Madri dos anos 70, e produziu uma dezena de curtas-metragens. No fim da década de 70, produziu seu primeiro longa protagonizado por Carmen Maura, “Folle... folle... fólleme Tim!” (1978), seguido de “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón” (1980)<sup>4</sup>. Almodóvar conseguiu chamar cada vez mais a atenção da crítica internacional, especialmente depois do lançamento do filme “Maus hábitos” (*Entre tinieblas*, 1983)<sup>5</sup>, sobre um grupo de freiras rebeldes. Consagrou-se definitivamente com a conquista do Oscar de melhor roteiro original para “Fale com ela”, em 2002.

Almodóvar é herdeiro de uma história que começou há 110 anos atrás, em maio de 1896, quando chegou à Espanha o cinematógrafo dos irmãos Lumière<sup>6</sup>. A primeira película espanhola foi filmada por Eduardo Jimeno, “Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza” (1897). O primeiro filme ficcional foi feito por Fructuoso Gelabert (“Riña en un café”, 1897). Desde as primeiras produções espanholas, ficou clara a dificuldade de desenvolvimento do cinema espanhol, que, abundante em criatividade, carecia de base industrial, como aconteceu no século XX na maioria das cinematografias periféricas do mundo. Apesar disso, existiam mais de mil salas de exibição no país antes da Primeira Guerra Mundial. Durante a guerra, foram produzidos mais de 200 filmes na Espanha. Ao fim do conflito, a Europa recuperou-se, ao contrário da economia espanhola que entrou em crise. Embora hajam personalidades destacadas no universo do cinema espanhol, não há

---

<sup>4</sup> “Pedro Almodóvar” (2006). *Internet Movie Database*. Consultado em 15/05/2006, 10h30.

<http://www.imdb.com/name/nm0000264>.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> “Cine español” (2006). *Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2005*. Consultado em 15/05/2006, 11h00..

[http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761586869/Cine\\_esp%C3%B1ol.html](http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia_761586869/Cine_esp%C3%B1ol.html)

“Spain” (2006). *Encyclopædia Britannica*. Consultado em 15/05/2006, 11h30 de Encyclopædia Britannica Premium Service <http://www.britannica.com/eb/article-70325>

continuidade o suficiente para fazer frente à produção norte-americana. Durante muitos anos, as principais temáticas dos filmes espanhóis reduziram-se a representações da tradição literária, dos costumes folclóricos e de episódios históricos diversos. Nos anos 30, tentou-se organizar uma indústria cinematográfica espanhola. Luis Buñuel abriu o estúdio Filmófono, que produzia filmes comerciais de qualidade. Os filmes mais bem sucedidos tratavam das temáticas anteriormente citadas. Durante a Guerra Civil Espanhola, a indústria sofreu bastante e a maioria das produções tinham fins de propaganda. Com o começo da ditadura de Franco em 1939, o cinema espanhol converteu-se numa indústria de apoio ao regime sujeita a uma rígida censura prévia. Buñuel exilou-se no México. Nesta época, a produção voltou-se para produtos tipicamente de consumo (comédias e musicais).

No pós-guerra, sentiu-se a necessidade de produções distintas, como as realizadas por Edgar Neville. Na década de 50, graças às influências do neorealismo italiano, começam a surgir obras realmente críticas que conseguem sobreviver à censura. Esses filmes não tiveram tanto êxito comercial, no entanto: “Surcos” (1951), de José Antonio Nieves Conde, “Bienvenido Mr. Marshall” (1952), de Luis García Berlanga entre outros. Uma película de grande sucesso na época foi “Marcelino Pan y Vino” (1954), de Ladislao Vajda.

Em 1947, é criado o Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas que transformou-se depois na Escola Oficial de Cinematografia. Muitos diretores formaram-se nas aulas desta escola e depois, transformaram-se em professores, como Berlanga, Bardem, Saura, Miró, Erice entre outros. Outra linha de diretores importantes surgiu da Escola de Barcelona, que se caracterizou por sua proposta de estruturas narrativas abertas e inovadoras. Entre os que ainda atuam hoje, estão Gonzalo Suárez e Vicente Aranda.

Durante a transição política e posteriormente, iniciou-se um estilo de cinema reflexivo sobre a Guerra Civil, o pós-guerra e a vida durante o franquismo. Um bom exemplo é o filme vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro “Volver a empezar” (1982), de José Luis Garci, como também “El año de las luces” (1986), de Fernando Trueba e “¡Ay, Carmela!” (1990), de Carlos Saura.

Durante a década de 80, o cinema espanhol não obteve tantos êxitos comerciais, embora seus autores estivessem trabalhando uma temática diferente da tradicional no país.

Uma das razões apontadas para esse desempenho fraco em termos de mercado internacional era a dependência excessiva de incentivos governamentais. A distribuição estrangeira foi muito reduzida, não obtendo fôlego para competir com o crescimento exponencial do produto norte-americano.

Na esteira do movimento contracultural da década de 80, principalmente em Madri e Barcelona, surgiu um cinema provocador, com apelo minoritário, a princípio, mas que, posteriormente, demonstrou grande potencial comercial. Nesta corrente, destacaram-se Pedro Almodóvar e, numa linha mais convencional, Fernando Colomo. Em Barcelona, entre as figuras mais notórias encontramos Bigas Luna com ‘Bilbao’ (1978), ‘Las edades de Lulú’ (1990) e ‘Jamón, jamón’ (1992).

Recentemente, surgiram novos realizadores interessados em atingir o grande público com um repertório temático mais amplo e uma narrativa mais ágil. Juanma Bajo Ulloa (‘Alas de mariposa’, 1991, ‘La madre muerta’, 1993, e ‘Airbag’, 1997), Alex de la Iglesia (‘Acción mutante’, 1992, ‘El día de la bestia’, 1995, e ‘La comunidad’, 2000), Julio Medem (‘Vacas’, 1992, ‘La ardilla roja’, 1993, e ‘Los amantes de círculo polar’, 1998) e Alejandro Amenábar (‘Tesis’, 1996, e ‘Los otros’, 2000) são alguns deles.

### **O corpo (in)dócil de Marina**

‘Ata-me’, protagonizado por Victoria Abril e Antonio Banderas, conta a história de Ricky, um jovem com distúrbios mentais, que após ser liberado do hospício onde esteve internado, sai em busca de uma ex-atriz de cinema pornô e viciada em drogas, Marina, com quem manteve relações sexuais em uma de suas fugas do manicômio. Ricky ama Marina e decide fazê-la apaixonar-se por ele para que constituam família, tenham filhos e levem uma vida normal. Entretanto, ele usa métodos nem um pouco convencionais para alcançar seus objetivos. Rapta a atriz e a mantém presa em seu próprio edifício, amarrando-a e a algemando. Ao mesmo tempo que usa de violência para submeter o corpo de Marina, Ricky procura manter seu bem-estar ao sair para comprar remédio para a dor de dente dela ou para conseguir entorpecentes que façam efeito (uma vez que a atriz consumiu heroína, o que criou resistência em seu organismo à ação de analgésicos) e eliminem a dor que Marina

sente.

A amarração do corpo de Marina sofre uma transição no filme. Inicialmente, contra sua vontade, ao atá-la, Ricky pretende fazer com que Marina submeta-se aos seus planos, conheça-o melhor e aceite a sua proposta de casamento e filhos. O corpo de Marina, alvo do desejo de Máximo, velho cineasta que a dirige no filme *trash* “Terror à meia-noite”, é docilizado por Ricky. Marina deve amá-lo mesmo assim.

Ao dissertar sobre a história das prisões em Vigiar e punir, Foucault dedica uma parte do livro à análise das disciplinas. O filósofo cria, então, o conceito de corpos dóceis, partindo do conceito de “homem máquina” de La Mettrie e passando pelo desenvolvimento das técnicas que permitem o controle minucioso do corpo a partir do séc. XVII. Foucault refere-se, inicialmente, ao corpo do soldado como síntese da noção de corpo dócil; as marchas, as manobras, o porte do soldado compõem uma retórica corporal da honra. Na segunda metade do séc. XVIII, há uma mudança: o soldado torna-se algo que se pode fabricar a partir de uma coerção calculada que molda hábitos autômatos. Para Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado ou aperfeiçoado”<sup>7</sup>. O corpo de Marina demonstra, em “Ata-me”, uma retórica corporal do desejo, e aí está a sua docilidade, já que a perfeição de suas formas e o seu cultivo demonstram a sujeição a uma ordem de utilidade do corpo sexual para o prazer (hedonismo).

O corpo de Marina aparece na tela como um corpo natural, mas sabemos que ele não é senão resultado de um grande esforço de Victoria Abril e da fotografia genial de José Luis Alcaíne. O corpo de Marina é uma composição de Almodóvar e de Victoria. Seus gestos, sua forma de andar, sua sensualidade, todo e cada movimento é intencional, é dirigido. O corpo de Victoria docilizou-se no corpo de Marina.

O corpo de Marina, atado ao leito onde mais tarde Ricky a possuirá, é um corpo-metáfora. Poderia ser interpretado, num primeiro momento, como um símbolo da tradicional sujeição da mulher ao homem nas relações amorosas. Segundo Jürgen Müller (2002, p. 734), autor de “Cine de los 80”, esta foi uma acusação feita por críticos superficiais na época em que o filme foi lançado mundialmente. Tais críticos acusaram

---

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir – o nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 118.

Almodóvar de sexismo por retratar uma mulher que, ao fim da história, cede às pressões “violentas” de Ricky. Müller não concorda com essa interpretação. O autor coloca que, ao contrário, quem realmente precisa de ajuda o tempo todo no filme é Ricky e não Marina, cuja vida já está, de alguma maneira, encaminhada.

### ***Bondage: uma técnica corporal***

Em “Sociologia e Antropologia”, Marcel Mauss explica a noção de técnica corporal como a forma como o homem, “sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabe servir-se de seu corpo” Para ele, “o caminhar, a natação” [...] são específicas de sociedades determinadas”<sup>8</sup>. A amarração do corpo de Marina remete, desde o início do filme, a uma prática erótica *underground* chamada *bondage* (inclusive fonte de inspiração para a coreografia de Deborah Colker, “Nó”). Segundo esta prática, relacionada entre as parafilias (ou comportamentos sexuais nos quais a fonte de excitação não está na cópula mas em outro objeto, sendo ele não danoso à prática sexual para que seja considerado parte da psique “normal”), a fonte de desejo é o ato de amarrar e imobilizar o parceiro<sup>9</sup>. De certo modo, a amarração de Marina é uma caricatura que Almodóvar desenha dos laços românticos tradicionais. Müller cita algumas cenas bem reveladoras do humor cáustico de Almodóvar quanto ao tema. Em uma delas, Marina aparece assistindo a um trecho da “A noite dos mortos vivos”. Em outra, Marina e Ricky estão assistindo a um comercial de planos de previdência privada e comentam sobre suas idéias para o futuro como se fossem um casal comum.

A técnica corporal do *bondage* atrai membros de ambos os sexos e de todas as orientações sexuais<sup>10</sup>. Entretanto, homens gays que participam da subcultura dos *leathermen* estariam entre o primeiro grupo a fornecer pistas sobre seus gostos em relação a *bondage* em público nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os *leathermen* inspiraram-

---

<sup>8</sup> MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974, p.211-212.

<sup>9</sup> “Parafilia” (2006). *Wikipédia (português)*. Consultado em 15/05/2006, 11h40. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Parafilia>

<sup>10</sup> “Bondage (BDSM)” *Wikipédia (inglês)*. Consultado em 15/05/2006, 11h40. [http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage\\_%28BDSM%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Bondage_%28BDSM%29)

se na cultura de motociclistas que emergiu após a segunda grande guerra. Enquanto os motociclistas não eram identificados como homossexuais, os *leathermen* admiravam sua masculinidade, tenacidade e propensão a ignorar a moral dominante. Conseqüentemente, eles adotaram o estilo de se vestir dos motociclistas, particularmente o uso de couro preto. Enquanto para os motociclistas isso tinha utilidade, ao prover calor e proteção durante as viagens, os *leathermen* utilizaram esse visual mais como um *fashion statement* e como fetiche, já que em sua grande maioria, não guiavam motocicletas. Alguns exemplos clássicos de produção cultural ligada à prática do bondage são: o romance “*Histoire D’O*” (1954), de Pauline Réage; o trabalho artístico de Robert Bishop; os livros de E. F. Campbell; a trilogia “Bela adormecida” de Anne Rice; revistas de bondage dos anos 70; e poemas homoeróticos de Effie Elisa Ross.

A técnica corporal do *bondage* pode ser dividida em cinco categorias principais:

- *bondage* que limita os movimentos corporais (corda, algemas, cintos, arreios);
- *bondage* que separa partes do corpo;
- *bondage* que amarra o corpo a outros objetos (cadeiras, camas etc.);
- *bondage* que suspende o corpo;
- *bondage* que embrulha todo o corpo ou parte dele com tecido ou plástico.

Entre as razões que justificariam a prática do bondage estão as seguintes:

- a mais citada é uma liberdade mental de inibições e responsabilidade, já que os praticantes, de alguma forma, desistiram do controle da situação sexual que se seguirá; isto é geralmente chamado de troca de poder;
- alguns gostam da sensação tátil de restrição, isto é, a sensação de pressão;
- alguns gostam da sensação de desamparo, alguns lutam agressivamente contra o que os ata, particularmente quando estimulados sexualmente; há alguns nesta categoria que brincam com jogos de bondage sem que estes contenham um componente sexual significante;
- para intensificar a experiência de controle do orgasmo ou negação do orgasmo;
- alguns tem prazer com a degradação simbólica (mais rara); pessoas que gostam de interpretar papéis de prisioneiros ou doentes mentais se enquadram melhor nesta categoria;

- interesse fetichista na mecânica do *bondage*, com particular interesse no equipamento utilizado; algumas dessas pessoas estão interessadas no visual, na sensação e no cheiro dos apetrechos de couro e borracha; outras são fascinadas pela relação entre a geometria do nó, os graus de liberdade e os sentimentos sugeridos.

Considerando todas essas razões que motivam a prática do *bondage*, podemos analisar que, em “Ata-me”, embora, inicialmente, Ricky utilize as cordas para evitar que Marina fuja enquanto ele dorme, já que ela poderia roubar-lhe as chaves do apartamento, com o desenrolar da história, aquele ritual de amarração ganha fortes contornos eróticos, à primeira vista, e metafóricos numa análise um pouco mais atenta. A amarração nos remete a vários aspectos, então, sendo eles:

1. docilização do corpo de Marina;
2. jogo de poder entre homem e mulher;
3. laços afetivos que unem um casal tradicional e que, segundo os cânones religiosos, deve permanecer junto “até que a morte os separe”;
4. o cuidado na amarração, por meio do uso de uma técnica específica que preserva o corpo da dor e proporciona menos desconforto à Marina;
5. o ato de amarração como um ato de amor.

Levando em conta a afirmação de Mauss sobre o aspecto conjuntural das técnicas corporais, podemos inferir que em “Ata-me” Almodóvar objetiva na amarração a rigidez dos laços matrimoniais, subvertendo seu sentido pejorativo e potencializando a sua carga de redenção, uma vez que ambos os personagens, de certa forma, apresentavam uma trajetória desviante até que se encontraram e, o fim do filme expressa mesmo um otimismo e até uma incorporação dos desvios, ou a sua suavização, graças ao envolvimento emocional de Ricky e Marina. O amor, mesmo numa história “pervertida” ou “outsider”, purga o passado de desvios dos personagens. É assim que Almodóvar subverte, a partir da estrutura clássica de um grande filme de amor de Hollywood, essa grande máquina de produção de imaginários padronizados e padronizantes. Eis o mérito do diretor espanhol.

## Considerações finais

Em “Cinema dos anos 90”, organizado por Denilson Lopes, Wilton Garcia, ao analisar “Carne trêmula” escreve:

Há uma carne que treme entre o afeto e a subjetividade do corpo. Uma poética fílmica inscreve o corpo no trabalho do cineasta espanhol Pedro Almodóvar com suas variantes polifônicas, as quais intensificam um tecido complexo de informações visuais, verbais e sonoras. A versatilidade das imagens do corpo, exposta pela lente da câmara almodovariana, implica a (re)apropriação dos dispositivos de enunciação presente no cinema contemporâneo. Essa recorrência à configuração plástica da visualidade corporal reflete uma argumentação (inter)textual e crítica deste artista, quando interpela aspectos fronteiriços entre *arte, cultura, subjetividade e poética*. (2005, p. 241).

Em “Ata-me”, Almodóvar apresenta uma história de amor “pervertida” pelo desejo incontrolável de Ricky, doente mental, cuja obsessão é casar-se e constituir família com Marina, ex-atriz pornô em transição para uma carreira no “cinema sério”. Para tanto, Ricky utiliza-se de um mecanismo nada natural no processo de sedução: mantém Marina presa em seu próprio prédio e amarra-a à cama. A amarração, daí o título “Ata-me”, serve como metáfora da docilização do corpo de Marina, que se transfigura ao fim da história, especialmente a partir da cena em que Marina pede à Ricky que a amarre uma vez que ela teme fugir do cativo se deixada solta. O corpo dócil de Marina, a mulher-objeto de desejo de Ricky, mantém sua passividade até o momento em que opta pela amarração. Marina quer estar atada à Ricky. Seu corpo não está mais submetido (no sentido foucaultiano), então, uma vez que ela escolhe esta posição.

Ricky faz com que Marina submeta-se a ele. Marina se apaixona e subverte a relação. De objeto de dominação, passa a mulher apaixonada e decidida a enfrentar todas as dificuldades derivadas de manter um relacionamento com uma pessoa com distúrbios psiquiátricos. O corpo dócil de Marina liberta-se por meio das amarrações de Ricky, e é assim que ela atinge o êxtase nos braços de seu “seqüestrador-amante-futuro-marido”. O corpo dócil então, da submissão passa ao comando de seu próprio destino.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

ATA-ME. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Intérpretes: Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles Leon e outros. Roteiro: Pedro Almodóvar. [S.I.]: El Deseo S.A. 1990. 1 DVD (101 min.), son., color.

BECKER, Howard. *Outsiders – studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.

BENEDIKT, America Adriana. O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilização. *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v. 5, n. 10. Rio de Janeiro, PUC - Departamento de Comunicação Social, 2005.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COULTHARD, Malcolm. *Linguagem e sexo*. São Paulo: Ática, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Cristiane. Imagens cinematográficas: o prazer do encontro. *Logos – comunicação & universidade*. Ano 9, nº 17. Rio de Janeiro: FCS/UERJ, 2002.

GOFFMAN, Erwin. *Stigma – notes on the management of spoiled identity*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1963.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GARCIA, Wilton. Carne trêmula de Pedro Almodóvar (1998). LOPES, Denilson (org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MÜLLER, Jürgen. *Cine de los 80*. Taschen GMBH: Barcelona, 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. O corpo no cinema de ficção científica. *Logos – comunicação & universidade*. Ano 9, nº 17. Rio de Janeiro: FCS/UERJ, 2002.

STEELE, Valerie. *Fetichismo – moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

“Pedro Almodóvar” (2006). *Internet Movie Database*. Consultado em 15/05/2006, 10h30. <http://www.imdb.com/name/nm0000264>.

“Cine español” (2006). *Enciclopedia Microsoft Encarta Online 2005*. Consultado em 15/05/2006, 11h00.. [http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761586869/Cine\\_espa%C3%B1ol.html](http://mx.encarta.msn.com/encyclopedia_761586869/Cine_espa%C3%B1ol.html)

“Spain” (2006). *Encyclopædia Britannica*. Consultado em 15/05/2006, 11h30 de Encyclopædia Britannica Premium Service <http://www.britannica.com/eb/article-70325>