



IMAGENS DE FEMINILIDADE E DE MASCULINIDADE EM “VESTIDA PARA CASAR”

Leonídia Aparecida Pereira da Silva (1); Francisco Felipe Paiva Fernandes (2);

1 Aluna da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. E-mail: leonidiapereira1@gmail.com;

2 Professor da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. E-mail: fellipaiva@hotmail.com

RESUMO: A representação fílmica como qualquer outra, se posiciona discursivamente em relação ao mundo, influenciando na maneira com a qual a sociedade atribui significado à realidade. Notadamente, o discurso sobre a feminilidade e a masculinidade não fogem a isso. Assim, visa-se investigar o discurso da tecnologia social heteronormativa inscrito nas representações de feminilidade e de masculinidade projetadas, respectivamente, sobre as mulheres e sobre os homens na comédia romântica hollywoodiana “Vestida para casar”. Partindo, portanto, das teorizações sobre o corpo e gênero inseridas na tradição recente da teoria *queer*, pretende-se discutir os significados construídos em torno das representações de gênero projetados sobre a mulher e sobre o homem. Para isso, com base em uma abordagem qualitativa, buscar-se-á, dar respostas a questões particulares que não podem ser quantificadas por fazerem parte de uma teia de significados, crenças, valores e costumes. A imagem, no cinema pode projetar sobre as pessoas um padrão a ser seguido, podendo se colocar como produtor de gêneros, projetando sobre a mulher e sobre o homem papéis que orientam a sua vida, as suas escolhas e comportamentos. No filme, as mulheres são representadas a partir de casamentos monogâmicos, ideais de beleza, de comportamento, busca pelo “príncipe encantado” e pela formação familiar no esquema pai-mãe- filhos. Já os homens, enquanto frios, canalhas, que ao se apaixonarem pela mocinha se transformam e recuperam sua sensibilidade, sua capacidade de amar e se comprometer. Portanto, o cinema espelha o discurso social heteronormativo legitimando-o na sociedade.

Palavras-chave: gênero, corpo, feminilidade, masculinidade e cinema.

1 – INTRODUÇÃO

Que discursos acerca das imagens de feminilidade e de masculinidade são projetados e naturalizados respectivamente sobre as mulheres e sobre os homens, através da indústria hollywoodiana em suas comédias românticas? A representação fílmica como qualquer outra, se posiciona discursivamente em relação ao mundo e às coisas, possuindo importante papel no que diz respeito à maneira como a sociedade atribui significado a determinadas imagens, ações,

comportamentos, representações. Podendo assim, construir conceitos e visões de mundo. Nesta perspectiva, o discurso sobre a feminilidade e a masculinidade não fogem a isso se inserindo numa rede de relações de poder, sendo construído pela influência do cinema e de suas produções de imagens. Corroborando a isso, Lauretis (1978, p. 28) expõe que partindo da premissa de que “o cultural é uma área de intervenção da ideologia” ao estereotipar-se uma imagem projetada sobre a mulher implica-se dizer que



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

a construção que se faz acerca da mulher “aquela trabalhada pelas diferentes mídias (seja por revistas e anúncios, seja por cinema e televisão)” passa a ser apreendida pelo social a partir de uma imagem idealizada do que vem a ser a mulher, ou seja, passa-se a enxergar a categoria “mulher” a partir de um padrão, de um modelo.

Partindo então da compreensão de que o gênero se estabelece através de práticas discursivas e reguladoras, de relações de poder que normatizam e significam os corpos, pretende-se analisar o discurso social heteronormativo propagado pelas comédias românticas hollywoodianas. Desse modo, têm-se como objeto de análise as comédias românticas enquanto “tecnologia de gênero” nas representações de feminilidade e masculinidade, utilizando-se como arcabouço teórico as teorias sobre o corpo e gênero inseridas na tradição recente do feminismo americano ou da teoria *queer*. Entendendo-se aqui “tecnologia de gênero” a partir de Lauretis (1978) como sendo mecanismos ligados às relações de poder que intervêm na produção de subjetividades.

Para tanto, há de se relacionar as idéias de corpo, gênero e imagens de feminilidade projetadas sobre as mulheres e as imagens de masculinidade projetadas sobre os homens através de uma protagonista feminina e de um protagonista masculino em

uma determinada representação cinematográfica.

Ante a noção de “tecnologias do sexo” analisadas por Foucault (1985) e aplicando-as de maneira universal à produção dos seres humanos, delineando assim os corpos em sujeitos sexuados e dialogando com a ideia de Teresa de Lauretis (1978) para a qual as “tecnologias do sexo” desdobram-se em “tecnologias de gênero” que fixam identidades assimétricas depositadas sobre o sexo, materializando os corpos feminino e masculino a partir de valores e de representações que os instituem. Atrelado a isso se tem de acordo com Swain (2000, p. 57) o masculino de um lado, “cujos genitais, físicos ou metafóricos, assinalam-lhe um *locus* de poder e de autoridade”. Sendo posto do outro lado e enquanto *o outro*, o feminino, “marcado pela imanência de um corpo-destino realizado na maternidade e na heterossexualidade”. Ao relacioná-lo às “tecnologias do gênero” os dois, o masculino e o feminino, sofreriam através dessas tecnologias,

“os mecanismos institucionais e sociais que teriam o [...] ‘poder de controlar o campo da significação social e produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero”. (SWAIN, 2000, p. 57)



Articulando-se então, à representação cinematográfica como sendo produtora das representações de gênero. Partindo-se como já exposto anteriormente, da noção de tecnologias sexuais, cunhada por Foucault (1985), Teresa de Lauretis (1994) propõe que

o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como o das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208)

Ideia essa, levada à sua máxima produtividade por Preciado (2004, p. 13), aplicando-a às novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo, encara-se o mesmo como “espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência”.

Em Preciado (2004, p.22), temos então a teoria do corpo dita como “contrassexualidade”, “que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade /homossexualidade”. Ela define a sexualidade como “tecnologia”, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados

“homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas [...] (PRECIADO, 2014, p. 22)

Nesse viés, relacionando a representação e a auto-representação do gênero com o cinema tem-se que um elemento importante da representação cinematográfica enquanto tecnologia de gênero é a “imagem”. Para Deleuze (1992), a imagem, inserida no contexto do cinema, vai além do que se assiste, funcionando como um elemento passível de ser alcançado e interpretado por quem a vê. Se explicando isso a partir do fato de que a imagem, no cinema, permite que quem a assista se enxergue nela e também por trás dela, assim sendo, o cinema se compõe como produtor de realidade.

Nessa tessitura, com o intuito então de analisar e problematizar o discurso conferido às mulheres e aos homens através das comédias românticas hollywoodianas enquanto “tecnologias de gênero” realizou-se uma análise da comédia romântica “vestida para casar” fazendo um paralelo entre as representações da protagonista e do



protagonista no referido filme, visto que o maior destaque do filme é dado a eles e por conseguinte, o público termina por dar maior atenção aos mesmos.

Visando-se promover, através disso, uma reflexão e possíveis respostas ao discurso da tecnologia social heteronormativa acerca dos papéis padronizados de gênero projetados sobre as mulheres em relação à sua imagem de feminilidade. Propiciando-se assim, um ambiente para o desenvolvimento da propriedade intelectual em relação a essa temática.

Tendo por fim como objetivos específicos:

Verificar os discursos direcionados à feminilidade e à masculinidade proferidos no filme “Vestida Para Casar” por meio das representações da protagonista e do protagonista no referido filme;

Analisar como a protagonista feminina é representada por ela mesma e pelo protagonista masculino;

Por fim, traçar um paralelo entre a representação da protagonista feminina com a representação do protagonista masculino;

2 - METODOLOGIA

Com base em uma abordagem qualitativa, buscar-se-á, segundo Minayo (2000, p.21), respostas a questões particulares

que não podem ser quantificadas como o “universo de significados, motivos, aspirações, de crenças, valores e atitudes”.

Será realizada uma pesquisa documental do filme “Vestida para casar”, segundo Oliveira (2007), a pesquisa documental tem como característica a busca por elementos em documentos que não sofreram nenhum tratamento científico. Desse modo, entrariam nesses critérios, por exemplo, reportagens de jornais, revistas, relatórios, filmes, novelas, séries entre outras matérias de divulgação.

De acordo com Ferrari (1982), tal tipo de pesquisa é feito fazendo uso de materiais prontos que são passíveis de receber uma nova leitura. Sendo assim, tem o intuito de agrupar, qualificar e lançar os documentos de todo gênero.

Sendo o objeto de análise classificado como um documento de primeira mão com fontes documentais não escritas.

Visa-se desse modo, realizar uma análise interna, caracterizando-se por ser uma análise de base racional e de caráter objetivo, tendo em vista desenvolver imparcialidade e evitando preferências pessoais e subjetivas.

3 - RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com o intuito de atrair e preservar a fidelidade de seu público, Hollywood espelha os sonhos idealizados pela sociedade e



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

oferece a “realização desses sonhos” através de seus filmes. No entanto, essa indústria de filmes se caracteriza por realizá-los apenas num universo imaginário.

Bem vindo à Hollywood, qual é o seu sonho? Todo mundo tem um sonho, aqui é Hollywood, a terra dos sonhos. Alguns sonhos se tornam realidade, alguns não, mas continue sonhando, aqui é Hollywood, sempre é hora de sonhar, então continue sonhando. (UMA LINDA MULHER, 1990, 01:56:07 – 01:56:24)

Esse trecho do filme “uma linda mulher” transmite muito bem a principal função assumida pela indústria hollywoodiana, ser uma fábrica de sonhos e oferecer esses sonhos para todos, no entanto não oferece a garantia de que eles se realizem.

Nesse sentido, a imagem, no cinema pode projetar sobre as pessoas um padrão a ser seguido, um espelho a ser refletido na vida daqueles que assistem ao filme. Para tanto a imagem necessita se inscrever sobre algo para que a sua representação se materialize esse algo é o corpo.

É então, sobre o corpo que o discurso acerca da feminilidade e da masculinidade é inscrito, o corpo feminino e o masculino e as projeções de feminilidade e de masculinidade

impostas sobre eles materializam as referidas identidades sociais de gênero.

O corpo então, se apresenta como “a raiz identificadora do homem”. Sem ele, o homem não existiria. “Antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (LE BRETON, 2006, p. 7). Sendo por meio da cultura que ele é valorado e definido. “Ela lhe confere sentido e valor. As concepções do corpo são tributárias das concepções da pessoa”. (LE BRETON, 2006, p. 8)

Entendendo-se aí cultura como afirma Benedict (2011), como sendo “uma lente através da qual o homem vê o mundo”. Dependendo do ambiente sociocultural em que nasce e cresce o homem, este passa a ler, classificar e compreender a sua realidade de acordo com os padrões culturais que os indivíduos, através de suas interações e influenciados pelo momento histórico em que vivem, escolheram como necessários à vida coletiva. Laraia (2006, p.67) afirma que nessa perspectiva, “homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, tem visões desencontradas das coisas”.

Nessa acepção, entre eu e a imagem do espelho que apreendo há o mundo. A discussão que pauta o corpo tem a sua inserção e a sua leitura através então, do sentido que lhe damos. Sentido esse que emerge da nossa inserção no mundo social, histórico e cultural.



Dessa maneira, relacionando o sistema sexo/gênero e a sua materialidade vivida no corpo, tem-se segundo (PRECIADO, 2014, p. 25) que “o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura”. Ligado a tal sistema e materializando-o está o corpo que o configura enquanto um arquivo orgânico, no qual determinados significados e sentidos se naturalizam enquanto que outros são ocultados ou até mesmo metodicamente extinguidos.

Partindo de tais problematizações tem-se que ao fazer uma relação com a representação fílmica encontra-se no cinema o atributo de ser produtor de gêneros. Projetando, desse modo, sobre a mulher representações que conjeturam principalmente as construções sociais sucedidas principalmente da visão de feminilidade secundarista ao sistema patriarcal, na qual se projeta sobre ela papéis de feminilidade que orientam a sua vida, as suas escolhas, seus atos e seus pensamentos.

O discurso da representação fílmica nas comédias românticas se mostra como sendo um discurso carregado da idéia de identidade unificada, ou seja, de uma idem universal do que é ser “mulher”, ideário esse que passa a ser um padrão a seguir, excluindo vivências sociais que não estejam incluídas no que foi atribuído.

Nessa conjuntura, expostas as contextualizações teóricas, há de se analisar as representações de feminilidade e de masculinidade feitas no filme, assim como a tessitura que as permeiam.

3.1 O filme

27 *Dresses* (br / pt: *Vestida para Casar*) é um filme hollywoodiano de comédia romântica lançado em 2008 com direção de Anne Fletcher e roteiro de Aline Brosh McKenna, tendo como intérpretes nos papéis principais Katherine Heigl e James Marsden .

3.2 A História

Conta a história de Jane Nichols, uma jovem que ao longo de sua vida sempre foi a dama de honra “perfeita” das suas amigas se dedicando ao máximo para fazer com que o casamento das mesmas sempre fosse o dia mais “perfeito” de suas vidas. Ela se dispõe a ir a vários casamentos e guarda em um armário todos os vestidos usados nas festas (27 ao todo), sonhando sempre com o dia em que chegará a vez dela de subir ao altar como sendo a noiva. Em um desses casamentos, ela conhece Kevin Doyle, um escritor que trabalha no "Jornal de Nova York" e escreve na sessão de casamentos. Ironicamente, Kevin escreve belos textos que Jane adora, mas desacredita na instituição do casamento e assina-os com um nome fictício. Jane guarda



consigo uma louca paixão por seu patrão George, que acaba se apaixonando pela sua irmã, Tess Nichols. Para a surpresa de Jane, sua irmã e seu patrão acabam noivando e fica sob sua responsabilidade organizar o casamento dos dois. Kevin então ao descobrir a sua curiosa história dos 27 vestidos usados nos casamentos que Jane foi ao longo de sua vida caba se interessando por escrever um artigo sobre Jane, para tanto se aproxima dela enquanto escreve seu artigo sem o conhecimento de Jane. Ao descobrir sobre o artigo Jane briga com ele e toma a iniciativa de se declarar e contar para George todas as mentiras que sua irmã inventou a fim de conquistá-lo, no entanto acaba percebendo que está apaixonada por Kevin, e no fim eles se casam. Em seu casamento, Jane faz então com que todas as noivas de que já foi madrinha usem os respectivos 27 vestidos que ela usou.

Exposta a história do filme e destacando a sua semelhança estrutural com outras comédias românticas hollywoodianas fica claro ao analisá-lo que a indústria hollywoodiana por meio de suas comédias românticas, ambiciona sensibilizar seja de forma consciente ou inconsciente o público que as assiste provocando uma identificação com as representações nelas feitas através de suas personagens, principalmente dos protagonistas.

Para tanto, essas personagens apresentam características que as aproximam bastante da ‘mulher real’ e do ‘homem real’.

No caso das protagonistas femininas a grande mensagem é: a mulher só se realiza em todos os aspectos quando encontra seu príncipe encantado, aquele que a fará “feliz para sempre”. A motivação da mulher se torna, portanto, encontrar esse homem e viver esse “conto de fadas”.

Hollywood trabalha então com a ideia de dois tipos básicos de mulher: a que acredita em “príncipe” encantado e a que não acredita, desse modo termina por englobar as mulheres de um modo geral e faz com que, em ambos os casos, o amor seja o triunfo final. Para o primeiro tipo de mulher, geralmente, ela encontrará seu príncipe onde não imaginava. Já a segunda, apesar de não acreditar acaba encontrando seu príncipe também e percebendo o amor é o que mais importa, é a própria vida que a contraria e a convence disso, não havendo como fugir.

No filme em questão *Vestida Para Casar* (2008), Jane encarna o tipo básico de mulher que acredita em “príncipe encantado”, que termina por encontrá-lo justamente onde não imaginava.

A história se inicia com Jane fazendo uma narração na qual diz que “Mozart descobriu sua vocação aos cinco anos [...]. Picasso descobriu seu talento pra pintura



quando tinha nove anos”, em seguida ela acrescenta:

Eu? Eu tinha oito anos quando descobri meu propósito na vida. Estava na Igreja Saint Thomas, perto de Hyatt Regency, em Weehawken, Nova Jersey. Era o casamento da minha prima Lisa. [...] E foi ali que me apaixonei por casamentos. Sabia que tinha que ajudar as pessoas no dia mais importante de suas vidas... E mal podia esperar pelo meu próprio dia especial (VESTIDA PARA CASAR, 2008, 00:00:55 – 00:02:32

Fica claro então que para Jane, o amor é representado pelo casamento, para ela, o amor é um *propósito de vida* e o casamento é o dia mais importante na vida de uma mulher. Sua vida gira em torno desse ideal.

Jane é uma mulher bonita, loira, solteira, inteligente, trabalhadora, responsável, atenciosa, família, doce, frágil, ingênua, romântica, recatada e caseira que nutre em segredo uma paixão por seu chefe, George, um homem bonito, rico, honesto, inteligente, sensível e politicamente correto. Apesar de estar apaixonada por ele, ela não se declara, pois acredita que um dia ele irá perceber que ela é a mulher perfeita pra ele e irá se apaixonar por ela, tomando a iniciativa fazendo-a “feliz para sempre” e dando a ela

um “final feliz”. Ela imagina a sua vida ao lado de um homem sendo sua esposa e mãe de seus filhos, enfim construindo uma família, um lar. Para tanto ela vive à espera desse homem, se comportando de forma casta, atenciosa, dedicada, doce, sensível, simpática e caseira, acreditando que o tão esperado dia de seu casamento chegará.

Valendo destacar que a partir da representação que se faz de Jane, a mulher solteira, independente e autosuficiente que não quer casar ou ter filhos, é então levada ao ridículo. Notadamente, o público vai tomar como ideal justamente tal representação, uma vez que no final de tudo Jane alcança seus objetivos e conquista um “final feliz”.

Representação de Jane:

Aparência:	Bonita, loira, magra e com aproximadamente 30 anos.
Exercício da sexualidade:	Raro, ela apresenta um comportamento sexual que se assemelha ao virginal/casto.
Ambiente profissional:	Muito presente em sua vida, dedicando muito tempo e empenho ao seu trabalho no secretariado.



Características/ personalidade:	Frágil, sonhadora, ingênua, romântica, recatada, muito ligada à família, inteligente, emotiva, insegura, trabalhadora e responsável.
--------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

No caso dos protagonistas masculinos a representação que se faz do homem é justamente aquele que inesperadamente é o “príncipe encantado”. Sendo precisamente aquele cara que elas rotulavam como errado.

São frios, canalhas, mas ao se apaixonarem por elas, eles se transformam e recuperam sua sensibilidade, sua capacidade de amar, de se envolver e de se comprometer. Nesse viés, não importa se o cara não ligou, se ele a dispensou, se ele a traiu, se nunca se interessou por ela, se não quis se comprometer.... no final, ele será transformado por ela e será um verdadeiro príncipe encantado que a fará “feliz para sempre”.

Eles são então salvos por elas. É justamente isso que Hollywood faz: traz para a telona a representação do que seria a vida real do público, traz os seus sonhos para a telona e os realiza.

No caso de *Vestida para Casar* Jane era apaixonada por George, dito como perfeito, mas ela acaba encontrando o verdadeiro amor em Kevin Doyle, um jornalista frio, amargo e calculista que critica a indústria do casamento por ter tido uma desilusão amorosa com a mulher com quem casou. Kevin a julga como sendo uma iludida, ingênua, romântica que vive num mundo de fantasias por acreditar na instituição do casamento e por sonhar que terá o seu príncipe encantado.

Entretanto, apesar disso, ao ser obrigado a mentir e se disfarçar em decorrência de seu trabalho de jornalista, ele termina por ter que se aproximar dela para produzir uma matéria sobre os seus “27 vestidos...”, e acaba sendo corrompido pelo amor. As máscaras caem e o amor vence.

Nota-se então que tanto na vida de Jane quanto na de Kevin, o trabalho é então uma ameaça, um vilão que tira as suas chances de serem “felizes para sempre”. Sendo capaz de separar os personagens do verdadeiro amor.

O objetivo é então o amor, é ele que dá sentido à vida, é por ele que se deve lutar. Está aí o ideal projetado pela referida representação fílmica.

No Trabalho, Jane não busca sucesso ou ambição, ela só busca o amor de George. Entretanto, ela está investindo na pessoa



errada, pois o seu príncipe é, na verdade, Kevin, ou seja, os seus esforços são recompensados apesar de não ter o amor de um, ela ganha o de outro, o que seria o seu verdadeiro amor.

Logo, a mensagem transmitida é: a espera pelo príncipe é recompensada, basta acreditar e investir nas chances que a vida dá para o amor, estando ele, muitas vezes onde menos se imagina e sendo ele a garantia da felicidade.

4 - CONCLUSÕES

Notadamente, as imagens de feminilidade projetadas sobre a mulher e as de masculinidade projetadas sobre os homens através dos protagonistas das comédias românticas correspondem muitas vezes aos ideais da sociedade heteronormativa.

Se dando a representação da mulher enquanto casamentos monogâmicos, ideais de beleza, ideais de comportamento, busca pelo “príncipe encantado”, busca por constituição de estrutura familiar no esquema pai, mãe e filhos, cabendo muitas vezes à mulher o protagonismo no lar e na criação dos filhos. Já a do homem enquanto voltados para o trabalho, não crentes na instituição do casamento, frios, que ao se apaixonarem por uma mulher se transformam e recuperam sua sensibilidade, sua capacidade de amar e se comprometer.

Nesse viés, o cinema espelha o discurso social heteronormativo, reafirmando a sociedade heteronormativa como dispositivo de poder.

Portanto, como já foi discorrido no decorrer do texto, o cinema ao projetar imagens de feminilidade e de masculinidade sobre mulheres e homens, respectivamente, está também municiando elementos para que o público/o receptor construa formas de representar as mulheres e os homens e de se autorepresentar enquanto mulheres e homens.

Ademais, se faz necessária uma reflexão a fim de pensar uma dissociação desse discurso da tecnologia social heteronormativa colocada no referido filme com a realidade de quem o assiste.

Desse modo, cabe repensar acerca dos papéis padronizados de gênero projetados sobre as mulheres e sobre os homens em relação às suas imagens de feminilidade e de masculinidade. Abrindo espaço assim, para desconstruir tal discurso a fim de que o público se empodere de uma autonomia no sentido de afirmar a sua feminilidade ou a sua masculinidade particular/subjetiva e não apenas refletir a existência de gênero partindo de ideais excludentes como o transmitido no filme.

5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



BENEDICT, R. **O crisântemo e a espada.**

São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G. **Dúvidas sobre o imaginário.**

In DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERRARI, A. T. **Metodologia da pesquisa científica.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1982.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

LARAIA, R. B. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAURETIS, T. D. **Alice doesn't:** feminism, semiotics, cinema: an introduction. London: the mainillan press, 1978.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade.** 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **Sociologia do corpo.**

Petrópolis: Vozes, 2006.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). **Pesquisa social.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

OLIVEIRA, M. M. **Como fazer pesquisa qualitativa.** Petrópolis, Vozes, 2007.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual.**

Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro --. São Paulo, 2004.

SWAIN, T. N. **a invenção do corpo feminino ou "a hora e a vez do nomadismo identitário?"**. Textos de História. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB., v. 8, n. 1-2, p. 47-84, 2000.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Produção: Gary W. Goldstein; et AL. Roteiro: J.F. Lawton. Intérpretes: Julia Roberts; Richard Gere; et al. 1990. 1 DVD 9119 min.