



A PELE QUE HABITO E SEU TIPO IDEAL DE MULHER

Sophia Padilha Menezes¹

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo o filme *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar. Pretende-se problematizar o tipo ideal de mulher e a construção e desconstrução do conceito de gênero, utilizando a estratégia da desconstrução de Jacques Derrida. Para dar conta da variedade de transitoriedade das performances de gênero, terei como base as teorias *queer*.

Palavras-chave: gênero, desconstrução, *queer*, arte.

1 – INTRODUÇÃO

De acordo com a teoria *queer* vivemos em uma sociedade em que o discurso hegemônico é heteronormativo, onde as normas sociais vão dizer o que é ser homem/mulher, e que essas diferenças entre os sexos formam basicamente o conceito de gênero, palavra que refere-se à construção social e histórica dos sexos (Beauvoir, 1987; Butler, 2007). Entende-se o corpo/genitália como a materialidade do gênero e a fixação de determinados comportamentos normativos (Butler, 2002), onde há a necessidade de controlar os corpos (H/M), o gênero e a sexualidade (Foucault, 1984). É também nessa sociedade que começa surgir produtos culturais que vêm discutir toda a complexidade sobre gênero, corpo e sexualidade, este é o caso do filme de Pedro Almodóvar, *A pele que habito*² (2011), o qual este trabalho pretende decompor em uma análise desconstrutiva, utilizando a estratégia de desconstrução de Jacques Derrida. O filme tem como personagem principal um médico que aprisiona uma pessoa, e nela faz algumas experimentações. Este artigo tem seu foco na projeção obsessiva do gênero, por isso não farei uma análise de todas as complexidades que o filme nos estimula a pensar, pois daria um livro extenso e multidimensional. O foco, então, estará exatamente em algumas cenas, em que é possível trazer uma discussão sobre questões

¹ Universidade Federal de Campina Grande - menezes.sophia@gmail.com

² Filme baseado no livro *Tarântula*, do autor Thierry Jonqué.

de gênero, ou por que não dizer “(des)gênero”. Neste sentido a narração terá alguns recortes.

A trama não é cronológica, por isso procurei tecer uma narrativa, que no mínimo, acompanhe essa não-linearidade e que ao mesmo tempo dê conta de sua análise. Pode parecer desorganizado e repetitivo, mas a tentativa é alinhar-se ao que o filme propõe: um certo deslocamento.

2 – TRAMA UM: A CONSTRUÇÃO – ROBERTO E VERA

No filme, a câmera começa mostrando uma cidade (Toledo) em um tempo futurista (2012), e uma chácara/clínica, chamada Al Cigarral, (um nome muito simbólico, que traduzido para português seria “o pomar”), aonde a câmera entra, levando nosso olhar a ver uma mulher, em um quarto, presa. Esta mulher atende ao que a mídia massivamente nos impõe como modelo. Poderia considerá-la dentro desses tipos ideais de padrão de beleza. Trabalharei com o termo tipo ideal, no sentido empregado na sociologia compreensiva de Weber que “constrói um sistema de relações entre fatos, mas igualmente uma boneca, um modelo de ator. Esse modelo autoriza uma comparação entre o tipo ideal e o desenrolar real” (Watier, 2009: 110-7).

No decorrer deste trabalho será possível entender o jogo deste ideal-real, cabe aqui um desafio textual de acompanhar a mesma dramatização e suspense da obra. Portanto, volto a falar sobre ele: a fotografia do filme inicia focando o movimento nas curvas de um corpo ideal, também nos mostra, antes e depois, uma grade, uma câmera de segurança, um quarto trancado. Local que Vera, a mulher ideal, está presa (não só simbolicamente). Praticamente, neste início, com um olhar pretensiosamente técnico, a intenção do filme é mostrar que existe uma prisioneira sendo vigiada. Com alguns cortes de cenas (para focar a análise aqui delimitada), é possível ver um médico que antes estava em um congresso explicando sua grandiosa descoberta científica: a criação de uma pele humana artificial, e agora ele entra nesta casa: Al Chaparral. A câmera começa a mostrar que a mulher vigiada está no quarto, ao lado, onde o médico dorme. A sinopse do filme deixa isso mais claro:

“O terror tem muitas esferas. Ao se falar em filme de terror, muitos esperam sangue, mutilação, psicopatas mascarados, zumbis, aliens, qualquer coisa menos um terror psicológico. Aquele pânico que sobe no corpo sem ver ao menos uma gota de sangue na tela. É disso que se trata *A pele que habito*. Cirurgião obcecado em criar uma pele quase invulnerável, mantém jovem presa em um

cômodo da sua casa para que ela possa ser cobaia de seu experimento” (sinopse do filme *A pele que habito*, 2011, de Pedro Almodóvar).

APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS

Vera: a mulher ideal

Vera, nos padrões de beleza de hoje, pode ser considerada uma linda mulher: magra, de cabelos lisos, traços europeus, olhos claros, boca carnuda e, claro, branca. Inicialmente ela aparece com um macacão cor de pele. Após ganhar certa liberdade Vera passa a usar vestidos, sapatos altos e maquiagem.

Os homens de Vera

Roberto: era o médico, um homem sério de meia idade, aparentemente bem-sucedido; Zeca (Tigrão): este era oposto ao Roberto, um bruto que tinha problemas com a polícia. Recebe esse codinome, pois aparece com uma fantasia de carnaval de tigre. Vicente: foi o homem mais importante na vida de Vera. Ele era jovem, gostava de festas, drogas, aprontar e namorar. Mas em uma dessas festas, Vicente namorou a menina errada, Norma, a filha de Roberto que estava em tratamento psiquiátrico.

AS SEQUÊNCIAS NÃO CRONOLÓGICAS:

O filme tem três seqüências: a primeira é atual futurista (2012); a segunda: volta seis anos atrás; e, a última: retorna para o ano atual e faz seu desfecho. Delimitarei a análise nas duas primeiras seqüências. A falta de sentido na descrição é intencional, o que só será revelado posteriormente, em conjunto com as análises de gênero concomitantemente com a estratégia de desconstrução. O terceiro momento será rapidamente descrito, pois não cabe sua análise completa.

Primeira seqüência: atual

O primeiro momento começa mostrando uma mulher presa em um quarto: Vera. Quem a mantém reclusa é o médico Roberto, que acaba apaixonando-se por ela. Marília, a funcionária mais íntima da casa, questiona o envolvimento e, a mando do médico, dispensa todos os funcionários. Nesta ocasião, Zeca (Tigrão), filho de Marília, chega na casa e violenta sexualmente Vera. Roberto vê a cena e mata-o. Nessa fragilidade seu envolvimento por Vera fica explícito. Os dois passam a dormir juntos.

Na mesma noite Roberto quer ter relações sexuais, mas Vera pede o adiamento: “Podemos deixar para amanhã? O Tigre deu cabo de mim” Roberto aceita e os dois adormecem.

Segunda seqüência: seis anos atrás

O filme indica que a história volta seis anos atrás. Neste momento Roberto e sua filha estão em uma festa. O médico perde sua filha e vai procurá-la. Na ocasião vê um rapaz (Vicente) saindo em uma moto, e logo a encontra, caída no jardim, desacordada e aparentemente violentada. Um corte de cena volta para Vicente e mais uma vez a cena de Norma (a filha de Roberto) através da versão do garoto: eles começaram a namorar, mas no ato sexual, a menina surtou, mordendo-o, Vicente reagiu dando-lhe um tapa no rosto, o que a fez desmaiar. Movido por vingança, Roberto decide seqüestrar Vicente e deixa-o trancado em um porão escuro, sem comida e solitário. Após alguns dias acaba por dopá-lo. Vicente acorda em uma mesa de cirurgia perguntando a Roberto o que havia lhe acontecido.

ANÁLISE DE GÊNERO E TIPO IDEAL FOCADA NA PRIMEIRA SEQÜÊNCIA: ATUAL

Bom, como vimos, Vera é aquela mulher do tipo ideal apresentada massivamente pela mídia, por estar dentro dos padrões de beleza, cujas características já foram descritas. Vejamos, então a análise do gênero. Uma mulher que possui vagina, que é feminina e que faz sexo com homens, ou seja, dentro dos padrões heteronormativos, fato que reforça o tipo ideal de mulher, a última característica, até agora não descrita: [seria] Vera, uma mulher heterossexual [?] Se a suposta diferença sexual entre homens e mulheres tem forte base no discurso biológico. Vera, a mulher ideal, nos servirá, então para ilustrar de forma muito didática o que Beauvoir (1949) afirma: “a mulher não nasce, torna-se”. O conceito gênero é inserido pelas feministas anglo-saxãs para distinguir-se de sexo. Gênero é uma ferramenta política e analítica usada para contrapor o discurso científico da biologia, que tem sua devida importância, mas que não é por meio dela (biologia) que as diferenças sexuais são geradas, mas sim por meio de representações e práticas sociais (Louro *apud* Scott, 1995). Entender a diferença pelo viés da natureza biológica é aceitar prontamente uma hierarquia sexual.

O recorte de uma parte deste filme mostra a construção social do gênero, questionando a idéia da diferença sexual ser naturalizada pela biologia.

Pretende-se ir além deste conceito de gênero apresentado, pois, desta maneira continuaremos trabalhando com lados opostos e binários na medida em que materializa-se gênero na anatomia sexual, denominando-se assim, gênero masculino ou feminino, estaremos trabalhando em uma matriz heterossexual, pressupondo existir somente relações heterossexuais, e ainda invisibilizando outras formas de relações sexuais (Butler, 1999). É neste sentido que irei trabalhar gênero, na perspectiva *queer*, cuja definição, para Butler é: “o termo *queer* surge como uma interpelação que discute a questão da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade no seio da performatividade” (Butler, 2002: 61). Esses estudos *queer*, conforme Bento:

“Se organizam a partir de alguns pressupostos: a sexualidade como um dispositivo; o caráter performativo das identidades de gênero; o alcance subversivo das performances e das sexualidades fora das normas de gênero; o corpo como biopoder, fabricado por tecnologias precisas. Em torno desse programa mínimo, propõe-se *queering*, o campo de estudos sobre sexualidade, gênero e corpo” (Bento, 2006: 81).

Por um lado gênero pode ser entendido como conjuntos de normas sociais que vão dizer o que é ser mulher e ser homem, por outro, nas políticas *queer*, essas dicotomias de gênero são atacadas, subvertidas, “denunciando qualquer tentativa de gravar as identidades sexuais e de gênero como se fossem pedras, fixas (Bento, 2006: 84).

ANÁLISE DE GÊNERO FOCADO NA SEGUNDA SEQÜÊNCIA: SEIS ANOS ATRÁS

É, portanto com base na teoria *queer*, que irei fazer uma análise de alguns pontos do filme, com referência ao gênero ou “(des)gênero”, utilizando as idéias da estratégia de desconstrução de Jacques Derrida, para firmar um caminho ou um meio de trabalhar a desconstrução do gênero que Almodóvar nos incitou pensar e repensar, construir e desconstruir. Citarei alguns diálogos do filme que podem explicitar muito claramente o que Foucault diz:

“O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano. [...] Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. [...] Uma ‘anatomia política’, que é também uma ‘mecânica do poder’” (Foucault, 2004: 119).

Veremos então como isso opera no filme. Depois da cirurgia, Roberto, o médico dá algumas instruções. A primeira evidência de uma imposição de gênero feminino não poderia ser mais simbólica do que as palavras abaixo:

Roberto instruindo sua cobaia: “Ouça com cuidado o que vou dizer. É muito importante. Como acaba de ver a operação foi um sucesso. Mas os tecidos da vagina ainda estão muito sensíveis e podem se unir. Mas não se preocupe, isso é fácil de prevenir. Tem que manter aberto este novo orifício e conseguir que pouco a pouco fique mais profundo. Pense que sua vida depende desse orifício, que respira a partir dele”.

Nessa parte do filme, Roberto apresenta as próteses que vão deixar o tal orifício aberto, são pênis de silicone de diversos tamanhos. O médico orienta começar pelo menor e aos poucos ir até o maior. São aproximadamente oito próteses em formato peniano que variam de tamanhos. É interessante, nesta parte, como a fotografia usou bem seus recursos: a cobaia aparece em segundo plano, atrás, o primeiro plano é ocupado onipresentemente pelas próteses penianas, ordenadas metaforicamente como uma grade, sendo possível atrás delas ver um ser expressamente impotente e preso.

Na próxima cena, o médico está fazendo um exame ginecológico e sopra palavras estimuladoras: “Está muito bom, muito bem!” Outro corte de cena, Roberto está atrás, com corpo colado ao de sua cobaia que, por sua vez, está nua. Ele passa as mãos em seus seios e diz: “É uma pena que não possa ver seu corpo todo”. Apalpando seus seios, ele continua: “Já não parecem pneumáticos, não?” Passando suavemente os dedos em seus seios e em sua auréola ele solta quase um poema: “são como gotas de água espalhadas na superfície de um cristal”. Roberto examina cada detalhe daquele corpo. Ao apresentar a roupa que comprou, ele diz: “Comprei este uniforme. Vai lhe proteger a pele. Vai lhe dar suporte, além de te moldar. Acostume-se a usar isso sempre como uma segunda pele. Vista-o!”

Tomarei a liberdade de fazer alguns cortes de cena e focar somente o adestramento e construção do gênero. Portanto, com a licença dos cortes: sua cobaia entra em seu quarto (sua prisão) e lá encontra alguns vestidos, mais kit maquiagem, livro que ensina a se maquiar, lápis de olho e batons. Ela rejeita esses aparatos de beleza, além de furiosamente picar os vestidos.

O filme volta para o ano atual, 2012. A cena tinha sido interrompida no momento em que eles adormeciam. Na volta para a atualidade, Vera, linda e feminina está cuidando de Roberto, preparando o café da manhã de seu homem, totalmente adaptada aos produtos de beleza. Antes de fechar esses recortes, evidencio outra fala

interessante: Vera saía com Marília e desculpa-se por demorar tanto, ela justifica-se: “Calcei umas botas de salto alto para praticar.” Beija Roberto, que diz: “Compre o que quiser. A Marília tem os cartões.” Marília: “Vamos, mulher!” A partir daí o filme segue seu desfecho.

3 – TRAMA DOIS: A DESCONSTRUÇÃO – VERA E VICENTE

Vejamos porque Vicente era o homem mais importante da vida de Vera. Antes trago, já que opero uma análise semântica, o significado da palavra vera: derivada do latim, verus, verum, significa verdade. Vera, a mulher ideal, é na verdade um homem chamado Vicente. A mulher ideal, dentro dos padrões de beleza, que tenta responder seu homem na cama, mesmo depois de um abuso sexual, que procura cuidar de seu orifício como o mais precioso órgão do corpo, como se a vida dela dependesse desse orifício, como se respirasse por ele. Essa mulher ideal, biologicamente aqui é um homem. Roberto, com seu saber médico, com a sua racionalidade científica faz uma vaginoplastia em Vicente, com o fim de vingar-se do suposto estupro de sua filha. Após a cirurgia, Roberto inicia outra “operação”: as normas de gênero (muito simbolicamente, Norma é o nome de sua filha) para projetar sua mulher ideal, tão perfeita que ele não resiste e apaixona-se por sua criação.

O corpo de Vera, um corpo-significante que traz toda uma herança do signo/significado “mulher”, sofre um deslocamento, uma descentralidade no momento em que descobrimos que Vera é Vicente. Mesmo tentando imitar a natureza, implantado um órgão genital, não foi possível transformar gênero masculino em feminino, assim em um passe de mágica, transpor tudo que socialmente a anatomia da vagina carrega.

Essa operação instrumental e cirúrgica não bastou. Assim, Vicente teve que passar por toda “panóptica dos gêneros” termo bem aplicado por Bento (2006) como alusão ao poder disciplinar de Foucault (1993), que a autora utiliza para explicar a pedagogia do gênero, cujo fim é preparar o sujeito para viver em uma referência heterossexual:

“Após o nascimento da criança, os investimentos discursivos dirigem-se para a preparação do corpo, a fim de que este desempenhe com êxito os papéis de gênero: bonecas, saias e vestidos para as meninas; bolas calças, revólveres para os meninos” (Bento, 2006: 89).

Depois de instalar a vagina, Roberto produz o gênero, faz um batismo feminino, ao qual ele mesmo definiu o nome de sua criação: Vera (de verdade) e nela inscrever a sua segunda pele: a norma de gênero, um carimbo social que habita em nossas peles.

Este trabalho traz uma análise desconstrutiva, utilizando a estratégia de desconstrução de Jacques Derrida, em que:

“Desconstruir é explicitar o jogo entre presença e ausência, e a complementaridade é o efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação” (Miskolci, 2009: 153,4).

A tática narrativa deste artigo é a própria tentativa de incorporar essa análise desconstrutiva, ou seja, explicitar o jogo de presença (do ideal da mulher, do ideal de gênero) e ausência (do real deste ideal que não se alcança, que é vazio) entre certas referências dicotômicas, como feminino/masculino, natureza/cultura, hetero/homossexualidade etc.

O que Roberto opera é a imposição de um sistema de gêneros inteligíveis, seguindo a lógica sexo/gênero/desejo/práticas sexuais (Butler, 2003). Vera, que recebe uma vagina, logo tem que ser feminina, deve sentir desejo por seu oposto masculino, logo ter práticas sexuais com um homem. É a implantação da heteronormatividade (a regulação compulsória da norma/disciplina heterossexual), que na medida em que nos deparamos que Vera é na verdade Vicente, a regra se reveste em uma homonormatividade na implantação do sistema sexo/gênero de Vicente para Vera, vagina/femina. Almodóvar brinca com tais sistemas na medida em que tece uma vaginoplastia feita contra a vontade de Vicente e, ironicamente, cria um romance entre Roberto e Vicente (no corpo de Vera).

O médico está para as normas, assim como Almodóvar está para os seus deslocamentos. É como se o cineasta aplicasse um experimento de ruptura, método usado por Garfinkel que parte do “pressuposto que a ‘normalidade percebida’ dos eventos sociais podem ser investigados de ‘fora’, por meio de manipulações experimentais” (Heritage, 1999: 334). Em um dado contexto ver o que se poder fazer para romper com o ideal esperado. Garfinkel começou a usar esses experimentos em jogos e descobriu, ao romper as regras, que os participantes, na maioria dos casos, lhe pediam explicações e motivaram tentativas imediatas de normalização. Em alguns casos também foi possível perceber desconfortos e perturbações (Heritage, 1999). Para resumir:

“As operações que se poderia ter de executar a fim de multiplicar os aspectos disparatados dos ambientes percebidos; de produzir e sustentar o espanto, a consternação e a confusão; de produzir os afetos socialmente estruturados da ansiedade, da vergonha, da culpa e da indignação deveriam dizer-nos algo sobre o modo como as estruturas das atividades cotidianas são ordinária e rotineiramente produzidas e mantidas” (Heritage *apud* Garfinkel, 1999: 334).

Importando aqui, as idéias da estratégia de desconstrução de Derrida, juntamente com dados elementares para análise discursivas e simbólicas das questões de gênero, é possível visualizar, neste recorte, que Almodóvar implode as oposições binárias homem-mulher, hetero-homossexual, natureza-cultura provocando um deslocamento que desconstrói gênero, corpo e sexualidade.

Arrisco-me até questionar que a engenhosa trama suspende a idéia do binômio: heterossexualidade/homossexualidade que sempre acompanha tais temas como foco. Se esse binômio ocupa lugar, este lugar não é foco. Sendo não-foco, não poder de presença. Se o heterossexual precisa do homossexual para se definir não ser aquilo que o outro é e vice-versa, penso que, se essa questão está, está abaixo, pois a transitoriedade da performance de gênero e práticas sexuais ganham o foco na medida em que elas se deslocam. Esse binômio é usado justamente para fazer sua descentralidade um experimento de ruptura. Vera já não é nem um e nem outro, nem heterossexual, nem homossexual. Em uma sociedade hegemonicamente heteronormativa que prevalece a oposição de dois corpos: corpo-homem, corpo-mulher (Bento, 2006: 87). Almodóvar subverte e esvazia o sentido de tais modelos, nos trouxe na prática o que Butler nos diz:

“El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género bien podría ser el aparato a través de cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan. De hecho, puede ser que el mismo aparato que trata de instaurar la norma funcione también para socavar esa misma instauración, que ésta sea, por así decirlo, incompleta por definición” (Butler, 2007: 70).

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste sentido, mesmo trabalhando com um objeto de ficção, um filme, que ironicamente nos diz mais sobre nossa realidade, já que esta é cortejada por várias cordialidades de seus sujeitos para com suas normas, a ficção nos traz claramente que esses formatos são idealizados: um tipo ideal de mulher, de gênero, de corpo, de sexualidade. O filme no seu segundo momento revela a pluralidade que este ideal está não-sendo alcançado por uma enorme hibridez de pluralidades, das quais esses ideais de normas não dão conta de explicar, muito menos de controlar. A não linearidade do filme

também nos mostra, com a revelação que Vera é Vicente e Vicente é Vera, com quais pressupostos nos referenciam gênero, sexualidade e corpo, e se eles cabem e têm sentido na enorme pluralidade sexual.

Este artigo não teve a pretensão de destruir o gênero, porém, ao analisar a obra, deslocá-lo de uma oposição, de uma dicotomia, de uma centralidade. “Desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, inverter a hierarquia” (Derrida, 1975: 48). Conforme Rajagopalan (2000) o ponto central da desconstrução é questionar sem piedade as oposições com as quais estamos acostumados a ter como referência. Pensar os parâmetros, mas também fora dos parâmetros já estabelecidos e incrustados em nosso olhar, é o que Almodóvar nos propõe através dessa ruptura. Para fechar este artigo proponho algumas questões: a vingança de Roberto não bastou simplesmente em fazer uma vaginoplastia, o médico teve que adestrá-lo com vestidos, produtos de beleza, sapato alto. Alterando a subjetividade Vicente e implantando de Vera. Será que Roberto conseguiu? É claro que estamos lidando com uma ficção, mas na realidade quantos Vicentes/Veras são operados por dia pelas normas de gênero? Vicente, homem, transforma-se em mulher, uma mulher ideal: Vera que é violentada pelo Tigrão e assediada por seu criador. Vicente sofre ao ser obrigado a aceitar sua nova identidade. A cena em que ele rejeita os produtos de beleza traz uma realidade muito semelhante ao que acontece com alguns travestis ao resignar-se com seu corpo biológico. Portanto, *A pele que habito*, mostra o mesmo sofrimento daqueles que “nasceram no corpo errado” de uma perspectiva diferente, colocando-nos em dúvida sobre qual é o objeto desejado por Roberto: O prisioneiro Vicente? A sua vingança? Ou Vera, a mulher ideal? E por traz dessa pergunta, é a cultura que determina nossos afetos? O cirurgião apaixona-se pela mulher, pelo homem cobaia ou pelo corpo cultuado dentro dos tipos ideais? A produção de um corpo de mulher, nos padrões de beleza, num corpo que era de um homem, chamado Vicente, que ao possuir uma vagina, é obrigado a vestir-se como mulher, transar com homem, usar sapato-alto. Será que Vicente, que antes se sentia atraído por mulheres, ao conseguir a liberdade vai continuar, e então será taxado como lésbica? O filme de Almodóvar transforma o gênero em um quebra cabeças, em que as paredes referenciais heteronormativas não dão conta de fechar. Se estamos em uma sociedade que só aceita dois corpos, dois gêneros, onde Vicente ficará?

5 – BIBLIOGRAFIA

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. (2 vols) Paris: Gallimard, 1949.

_____. *O segundo sexo: II a experiência vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1987.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* - P ed. - Buenos Aires – Paidós, 2002.

_____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Maria antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. *Posições*. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. *Vigiar e punir. Nascimento da Prisão*. Ed. Vozes – Petrópolis, 2004.

HERITAGE, John C. Etnometodologia. In GIDDENS, Anthony e TURNER, Jonathan

(org.). *Teoria Social Hoje*. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. 1ª reimpressão, São Paulo: UNESP, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1997.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Ética da Desconstrução. In: NASCIMENTO, Evando;

GLENADEL, Paula (Orgs.). *Em Torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras,
2000.

WATIER, Patrick. *Uma introdução à sociologia compreensiva*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.