



APONTAMENTOS PARA UMA APROXIMAÇÃO QUEER AO CINEMA

Cíntia Guedes Braga¹

Resumo: O artigo consiste em uma série de apontamentos que vislumbram indicar caminhos para uma abordagem queer do cinema. Para tanto, empreende uma crítica à adoção da psicanálise nos estudos de análise fílmica, em especial pela autora feminista Laura Mulvey, e realiza uma reflexão sobre o conceito de representação, que é tensionado tendo em vista a realização de uma abordagem do cinema que dê conta da força afetiva dos filmes.

Palavras-chave: queer, cinema, representação.

O texto propõe reflexão sobre os limites das abordagens teóricas ao campo do cinema, especialmente aquelas que visam combater o ‘estereótipo negativo’ dos personagens homossexuais representados em filmes de diversos gêneros e temáticas, em busca da ‘imagem correta’ destes sujeitos, seja individualmente ou como parte de grupos minoritários. Os apontamentos estão interessados em iluminar caminhos para abordagens menos redutoras e menos binaristas, que se fiem menos nas qualidades de correto *versus* incorreto para classificar as representações analisadas, e a esse respeito, este texto pode ser lido como uma tentativa de levantar direcionamentos para o que seria uma abordagem queer, tendo em vista que ela não pode ser um modelo e tampouco pode eleger um modelo a ser seguido por estes personagens.

Como modelo, estou assumindo as categorias utilitárias frequentemente utilizadas nas práticas analíticas que adotam expectativas estáveis para os personagens, que contêm, inevitavelmente, interdições e invisibilidades que condicionam seu status de ‘correto’. Como exemplo, podem ser citadas as análises estruturadas em modelos semióticos, que defendem, em sua maioria, um distanciamento entre o pesquisador e seu ‘objeto’, uma postura que garantiria a tão valorizada imparcialidade científica.

A crítica desta presunção de imparcialidade e deste modelo de cientificidade não data de ontem, e os argumentos aos quais estas reflexões se afiliam são oriundos dos

¹ Mestranda do programa de Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. E-mail: cintiaguedes7@gmail.com

estudos culturais, subalternos e queer. Nesta direção, uma abordagem queer do cinema está muito mais próxima a um processo de escuta e diálogo entre pesquisador e filme/personagem, uma relação de estranhamento de categorias, no qual vale a pena levar em conta não só a intencionalidade dos envolvidos (quando a investigação empreende esforços para responder a pergunta ‘o que o personagem ou autor quer dizer?’), mas também todo um contexto teórico, histórico e artístico que estabelece caminhos pré-determinados de chegada até o ‘objeto’ e, por isso mesmo, é capaz de fazer-nos vislumbrar as variadas maneiras de escapar do risco de enclausurar o ‘objeto’.

Defendo que o trabalho empreendido nas análises de representações culturais de pessoas ou grupos minoritários, somente será capaz de apreender o que tal representação pode ou não agenciar, no campo da política ou da estética, quando assume seus pontos de partidas, seus a priori, e também os dos personagens.

Para atingir tais objetivos, as reflexões apresentadas lançam mão, majoritariamente, de teóricos do campo do cinema e da comunicação além, é claro, de serem atravessadas pelas proposições dos estudos queer. O trajeto do texto consiste em realizar uma observação sobre a abordagem da feminista Laura Mulvey ao cinema hollywoodiano, uma revisão do conceito de representação e, por fim, apresentar algumas ideias sobre as possibilidades de aproximação queer ao cinema, tendo em vista, identificar potencialidades de agenciamento da representação dos personagens minoritários.

Algumas feministas se aproximam ao cinema

Há uma longa caminhada dos estudos de gênero e sexualidade em direção ao cinema, embora o movimento contrário, do campo do cinema em direção às reflexões sobre sexualidade e gênero, não parece tão evidente; na verdade, essa afirmação é um tanto arriscada, porque assumo que algumas das mais famosas análises do cinema, como as de Laura Mulvey, que foram produzidas e circularam dentro do campo do cinema, são exemplos certamente datados, atados a um modelo de reflexão que me interessa exatamente em suas limitações.

De outra maneira, na contemporaneidade, as reflexões sobre cinema, gênero e sexualidade cresce em áreas do conhecimento relativamente novas, e se interessam pelas tensões entre produtos culturais e midiáticos e a visibilidade de grupos marginais ou minoritários. Refiro-me, por exemplo, às pesquisas ligadas à aos estudos subalternos

e aos estudos queer. Neste espectro, sublinho os trabalhos de Chris Strayer, David Halperin e Jack Halberstan como aproximações queers ao cinema que ressaltam a possibilidade de realizar análises multifocais.

O que tento realizar, neste primeiro momento, é situar o leitor em relação ao percurso levado em conta pelas reflexões que serão expostas, ou seja, ao lugar de enunciação que este texto pretende ocupar. Ocorre que, durante a chamada segunda onda do feminismo, já início da terceira, autoras como a já citada Mulvey empreenderam o esforço de observar a representação da mulher no cinema, no caso dela, especificamente no cinema de Hollywood.

Pretendo ressaltar o alinhamento das análises feministas à psicanálise, alinhamento este que, diga-se de passagem, não estava restrito ao campo teórico da análise fílmica, mas compreendia também uma produção de críticas e a própria produção cinematográfica. Ismail Xavier descreve, em *A experiência do cinema* (1983), a força com a qual a psicanálise passa a interpelar o cinema. Ele aponta que, após o retorno a Freud pelos seminários de Lacan e do casamento da disciplina com a semiolinguística, torna-se frequente o aparecimento deste referencial nas principais revistas de cinema da França no final da década de 60. Aponta ainda que este se torna o cenário que constituiu as Universidades, no tocante ao campo do cinema, no mundo inteiro.

Segundo boa parte dos estudos fílmicos contemporâneos aos de Mulvey, as mulheres estavam na tela como objeto de fetiche para o olhar masculino, machista e heterossexual. Em seu famoso ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* (1983), Mulvey argumenta que: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo / masculino e passivo / feminino. O olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia”. Mais à frente, continua:

Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo também controla da mesma forma a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como dono do olhar do espectador (MULVEY in XAVIER, 1983, p. 445).

O trabalho de Laura Mulvey é um expoente da análise centrada em uma concepção de sujeito freudiana, baseada em um sujeito que necessariamente passou por um processo de subjetivação edipiano e que é, portanto, centrado nos binarismos heterossexualidade *versus* homossexualidade e feminilidade *versus* masculinidade.

O trabalho de Mulvey atenta para a construção do espectador no cinema e, para ela, o cinema narrativo hollywoodiano coloca a mulher na mesma posição da ordem simbólica então explicada pela psicanálise: ela é a castrada, e evoca para sua imagem “toda ansiedade que ela [a castração] originalmente significa” (IBID, p.447).

Há dois principais deslocamentos entre às observações de Mulvey, que tomo enquanto exemplo de aproximação feminista ao cinema dada a expressividade de seu trabalho, e uma abordagem queer. O primeiro, apontado por Tereza de Lauretis (1994), é referente a presunção de heterossexualidade do espectador, o que implica na não observação das possibilidades de subversão do olhar através de uma leitura lésbica, gay, trans, dentre outras, dos mesmos filmes.

Outro deslocamento, que não se desliga do primeiro, diz respeito ao referencial psicanalítico utilizado pela autora e a concepção de sujeito advinda do mesmo: quais são as possibilidades e impossibilidades de aplicação da noção de sujeito quando desviantes de gênero, sexualidade e de desejo entram em cena, seja no filme ou enquanto espectadores? E que concepção de representação uma análise formal de fundo psicanalista assume?

Nesta mesma direção, Rogério Luz atenta que o fazer cinematográfico desenvolve-se no mesmo século que a psicanálise, e sob influências mútuas. Quanto à produção de análises, o autor atenta que:

Nos estudos de teoria inspirados na psicanálise, prevalece a concepção de que o filme narrativo se organiza basicamente em torno de uma fantasia nuclear. Essa fantasia é atribuída a uma estrutura psíquica permanente do ser humano (a cena primeira, o *voyeurismo*, por exemplo) a dado estado da sociedade (o sonho americano) ou, com a emergência do cinema de autor, ao próprio diretor do filme (...). Tal fantasia desencadeia maior ou menor identificação do público, projetado em situações e personagens (LUZ, 2002, p.72).

Dessa maneira, retomo os conceitos de Mulvey para afirmar que, seja pelo “prazer de olhar”, que consiste na identificação com o personagem representado, ou pela “escopofilia”, que seria a não identificação com a representação que separa o espectador do objeto e deflagra um prazer sádico-voyeurista, é basicamente sob o estatuto da identificação psicanalítica que a autora trabalha suas análises e, por isso, a

subversão do olhar não é considerada. Para a psicanálise freudiana, a identificação é parte constituinte na formação subjetiva, que passa necessariamente pelo complexo de Édipo. A identificação é descrita por Freud como a primeira ligação por afeto do indivíduo com outros, no caso, com o pai e a mãe.

Acredito que tal abordagem não pode ser tomada sem ressalvas. Primeiro porque tomo parte na recusa de submeter tais personagens a uma concepção de formação subjetiva centrada no complexo de Édipo, na qual lhe sobra o espaço do invertido cedido pela psicanálise freudiana². Se assim fosse, somente aquele que sofreu alguma perturbação no seu processo de subjetivação seria capaz de se identificar com os personagens analisados.

Aqui, o argumento desenha-se quase que sozinho: embora seja impossível não reconhecer a validade do trabalho de Mulvey, a abordagem psicanalítica não é pertinente neste caso porque, para começar, não se trata rigorosamente de homens ou de mulheres, mas exatamente da perturbação dessas categorias.

Tal observação poderá ser melhor vislumbrada na segunda parte deste artigo, quando as reflexões estarão centradas no conceito de representação. Por hora, vale ressaltar a abordagem de Mulvey da ideia de representação, articulada sob a solicitação de identificação enquanto semelhança, na qual ela e seus contemporâneos embasam suas críticas às representações das mulheres no cinema hollywoodiano.

A análise da representação cinematográfica centrada na identificação mina a potência da arte “que não fala de fantasias, frustrações, impossibilidades. Ela [a representação] é da ordem da realidade e trata de nomear, modificar e inventar a realidade, isto é, metamorfoseá-la (LUZ, IBID, p.74).” Impossível identificar-se (ou pelo menos identificar-se sem crise), com os personagens e as práticas dos personagens de *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), ou mesmo com o prazer de Lydia Lunch nos curtas e médias metragens de Richard Kern, como *Fingered* (1986) e *The righth side of my brian* (1984).

Estes dois exemplos (Kern e Waters) mostram que o desejo desviante já está presente no cinema desde antes desse conjunto de filmes, em produções

² Freud afirma em sua busca pela causa da homossexualidade que ela está relacionada à uma inversão no processo de identificação durante o complexo de Édipo, em FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análises do Eu e outros textos (1920 - 1923): “Pode então ocorrer que o complexo de Édipo sofra uma inversão, que o pai, numa postura feminina, seja tomado como objeto, do qual os instintos diretamente sexuais esperam satisfação, e assim a identificação com o pai se torna precursora da ligação objetal com o pai. O mesmo vale, com as substituições pertinentes, para filha pequena” (2010, p.62).

contemporâneas às críticas feministas, mas que não poderiam ser facilmente abarcadas por elas, pois trazem um deslocamento da ideia de identificação, colocando no lugar da tal janela para realidade³ um vocativo que opera pela provocação e pelo afeto.

Tal janela para realidade, conceito-metáfora que é muito utilizado para descrever a tela do cinema, pressupõe uma realidade fora da tela, mas como argumentarei em seguida, é passível de reduzir uma minoria a um par de imagens corretas.

É possível representar?

Outro ponto de partida deste trabalho é, certamente, a diluição da fronteira real *versus* representação. Tomando distância das concepções de representação como mimese, ou como intencionalidade, proponho um deslocamento inicial em relação a ideia de representação, tomando como base as reflexões de Stuart Hall (1997).

O autor demonstra que o trabalho da representação pode ser entendido como a) reflexivo, quando a representação é deslocada da ideia de realidade e é entendida enquanto espelho, b) intencional, enquanto obra autoral que tem por finalidade ressaltar determinados aspectos e, possivelmente, comunicar uma mensagem na sua representação, e c) construcionista ou construtivista, que admite que a representação é construída pela e na linguagem. A abordagem construcionista tem, por sua vez, duas abordagens, sendo uma baseada na semiótica saussuriana e outra na noção de discurso em Foucault.

Dentro dessa última perspectiva, o autor afirma também que a representação se dá no processo de conexão entre os conceitos de linguagem e cultura, e que o nosso acervo cultural comum, nosso “mapa cultural partilhado”, é que faz com que as representações sociais sejam coletivas (HALL, 2006).

Paul Rabinow (1999) realiza uma abordagem etimológica do conceito, e em ordem cronológica, organiza os entendimentos de representação descritos acima. O conceito teria tido origem na Grécia antiga, quando se perpetuava a ideia de representação como imagens mentais de uma dada realidade material. Não havia

³ A noção de janela para realidade é retirada de *Transparência e opacidade: o discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier (2008). Para ele, os vários realismos do cinema, próximos a percepção do cinema enquanto ‘janela de identificação’ discutem, durante décadas, a concepção de cinema enquanto janela aberta sob a realidade. As reflexões sobre a montagem clássica, adotada como medida para assegurar a “impressão de realidade” neste cinema, possuem como pano de fundo uma questão ainda maior, o cinema enquanto discurso.

distinções entre estas duas esferas. É o pensamento cartesiano que introduz a separação entre a representação do real e o real em si, sendo o primeiro um atributo do mundo das ideias, da arte e da política, e o segundo da ordem da materialidade. Uma representação mental correta da realidade seria o caminho para o conhecimento. A partir de Descartes pode-se identificar ideia de representação correta *versus* representação errada, e esse ideal baliza o crescimento da ciência cartesiana durante a modernidade.

O pensamento pós-estruturalista, por sua vez, recusa-se ao método cartesiano de produção de conhecimento, questiona qualquer normatização de valores bem como o conceito de representação enquanto reprodução de verdades naturais. Essa corrente de pensamento afirma que as verdades tidas como essenciais no pensamento cartesiano são construídas culturalmente e que, por isso, obedecem a um “regime de verdade” hegemônico que nos faz percebê-las como dados naturais, como essências (FOUCAULT, 1984).

A base das questões postas pelo pós-estruturalismo está centrada na maneira de conceber a linguagem: “É precisamente por conceber a linguagem – e, por extensão, todos os sistemas de significação – como uma estrutura instável e indeterminada que o pós-estruturalismo questiona a noção clássica de representação (SILVA, 2008, p. 90)”. A partir daí, a linguagem pode ser entendida como fato social, não sendo mais um simples instrumento que limita as possibilidades de representação da dita realidade, mas também como uma instituição em permanente processo de mutações, que tanto determina as possibilidades de representação do mundo material como também o determina, sendo passível de re-significações de seus termos mais orgânicos.

A concepção deste trabalho está marcada pela ideia de representação enquanto fato social, como advoga Paul Rabinow (1999). Isso significa o abandono da ideia de representação enquanto mimese, reflexo da realidade ou janela para a mesma, ou enquanto intencionalidade, produzida por um agente enunciador, artista, professor, escritor, dentre outros, capazes de construir representações de acordo com as variantes que deseja visibilizar.

O conceito de Rabinow parecia muito bom para pensar o cinema narrativo, entender como o personagem posto na tela tanto interpelava o espectador através de uma identificação, como também instaurava uma nova possibilidade de existência para o espectador, ora lhe aproximando de algo absolutamente novo, ora lhe confirmando algo que ele já sabia. A representação é produção de realidades, e a ficção não está posicionada do lado oposto do ‘real’, anulando-o ou dirimindo seu poder de

convencimento. Esta filiação é um tanto óbvia uma vez que está assinalada a proposta de crítica ao binarismo e à normalidade, modelos de pensamento intrinsecamente vinculados à ciência racional que julga possível eleger representação corretas, sempre aquelas que seriam mais próximas ao dito real.

Contudo, com o intuito de assumir o risco de colocar todas as minorias no jogo da análise, de reconhecer as plurais singularidades que estão contidas neste grupo que chamamos minoria, e de não reduzi-las a um par de identidades, o que as aproxima do que Beatriz Preciado chama de multitudes queer (2003), evoco uma série de questões que podem abrir um novo caminho neste ponto, para começar, que real é esse? E se a ideia de real for posta em jogo, o que resta à representação? É possível representar? E então, qual é o trabalho do cinema e da representação?

Notas sobre uma aproximação queer ao cinema, ou, sobre o cinema e a política do afeto.

Considero que para uma aproximação queer ao cinema, a imagem deve ser a primeira a ser libertada do ideal de representação enquanto semelhança, que busca seu significante real,

A noção de imagem utilizada por nós, ocidentais, poderia muito bem se desgarrar da ideia de representação, assim como a ideia de conhecimento poderia igualmente ser aquela dos xamãs amazônicos ou dos guerreiros do velho México. Para eles, o desconhecido não pode ser conhecível e o impensável não é pensável: podemos apenas presenciá-los, experimentá-los, estar de ‘corpo presente’ perante as suas manifestações. Para aqueles xamãs, existir é diferir – em tudo o oposto da busca pela semelhança. E durar é mudar – em tudo diferente de permanecer. Então, entenda-se, deveríamos filmar não para ‘capturar’ – que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar. Nesses termos, o conhecimento (e o documentário) adquire uma nova dimensão (CAXIETA e GUIMARÃES in COMOLLI, 2008, p.41).

Se há inscrição realista no cinema, esta se dá menos pela equiparação das imagens que se apresentam em relação ao referente no mundo real, e mais pelo registro da duração do encontro entre corpo(s) filmado(s) e máquina cinematográfica, “entre a ação e seu registro (COMOLLI, 2008, p.119)”.

Não haveria, portanto, nenhuma outra maneira de crer no filme. Já sabemos que não há real que não se encene, nem representação que não se materialize. A potência concentra-se no encontro do corpo com a máquina cinematográfica, e é apostando no encontro que quem sabe se possa, pelo menos um pouco, desejar menos o referente das imagens observadas e tomá-las enquanto dispositivos capazes de apreender o outro, ou pelo menos um pouco dele.

E é sob a orientação de Comolli que posso afirmar que o interesse no cinema exposto aqui, é o interesse em observar o que lhe ultrapassa de real na representação e na presença da imagem do outro. Afinal, o outro sexuado, marcado pela diferença sexual, é representado por diversas narrativas: institucionais, legais, militantes, estatais. Já nos disse Rosi Braidotti (2002) que as margens das subjetividades estão cheias, as margens do cinema também. O que faz do cinema fascinante é somente o encontro do outro, ele mesmo, com a máquina, e nosso (espectador), com a prova desse encontro, quer chamemos de representação, quer chamemos de imagem da diferença. Nem simplesmente representação, nem somente realidade, mas exatamente o que se produz de agenciamento ético-estético do embaralhamento desses conceitos.

O que há de representação no poder é da ordem da relação. O que há de poder na representação também é dessa ordem (...). A lição do cinema não está – ainda não está – obsoleta. Ela consiste em tornar sensível e manifesto que há relação e que a relação é por natureza transformável e transformadora (COMOLLI, 2008, p.106).

Sendo assim, uma aproximação queer ao cinema pode deixar que a noção de representação seja invadida pela noção de presença, esforçando-se em notar a potencia dessa presença, a força afetiva e transformadora que pode ser gerada a partir dela.

Um outro conceito, que se liga ao de representação e é muito comum nas análises fílmicas ligadas aos estudos de gênero é o conceito de estereótipo, e para problematizar tal ideia, desejo expor como ele conduz os trabalhos de análise a reforçar posições binárias e redutoras das minorias sexuais. Para tanto, evoco as reflexões de Ella Shohat e Robert Stam, e concordo que “(...) pode ser mais produtivo analisar o estereotipador do que a desconstrução do estereótipo. Quando os estereótipos antinegros (sua bestialidade repulsiva, por exemplo) são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais sobre a imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação” (SHOHAT e STAM, 2006, p.48). Eles continuam,

Muitos dos estudos sobre a representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação tem sido ‘corretivos, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, ‘cometeram algum erro’ histórico, biográfico ou de outro tipo. Se essas análises sobre os ‘estereótipos e as distorções’ propõem questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimilhança. Uma obseção como ‘realismo’ emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar ‘erros’ e ‘distorções’, como se a verdade de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas (IBID, p.261).

Por isso mesmo, uma aproximação queer pode, dispensando a ambição de completude, ater-se a explorar as limitações de determinadas representações e dos parâmetros que nos faz gostar ou nos incomoda, mas não deve abrir mão de vislumbrar, o quanto for possível, as inúmeras direções que a força das representações podem tomar, seus campos de possibilidades, que são sempre singularmente infinitos. Isso porque, assim como as outras formas de discriminação, a homofobia é uma formação discursiva contraditória, muitas vezes amparada por vozes homossexuais, ou por um discurso que se pretende agregador, e que no final das contas, apresenta uma série de categorias identitárias sólidas que o fazem segregador de características subjetivas específicas dentro do grande e fictício ‘grupo homossexual’.

Uma análise que caminha no sentido de estabelecer parâmetros sobre o ‘correto’, além de homogeneizar um grupo de pessoas singulares, tende a, como aponta Shohat e Stam (IBID), solicitar que as representações sejam alegóricas, que os personagens, divididos entre opressores e oprimidos, sejam totalmente bons ou totalmente maus, mais uma vez o elemento contradição é suprimido em prol da visibilidade de um sujeito atômico idealmente construído como representação do ‘real’.

Dessa maneira, uma análise focada nos estereótipos está fadada a colaborar com a representação de um sujeito homossexual profundamente marcado por sua sexualidade, muitas vezes, reduzido a mesma, enquanto que para os heterossexuais, o status de suas sexualidades está como mais uma característica, o que os libera para representar experiências de outras ordens, e complexifica suas representações.

Uma aproximação queer deve, portanto, exercitar o distanciamento do mecanismo de análise que assume a imagem como signo e logo sai em busca do seu significante, e se é na experiência do encontro que essa imagem ganha força, observar o que está no entorno desse encontro pode ser uma das operações da aproximação queer, ou seja, colocar a imagem, e a representação, em seus contextos, observar os regimes

éticos que operam suas forças para entender também que forças transformadoras ela pode agenciar, as múltiplas sensações que ela pode suscitar.

Em última instância, uma análise queer pode ser mais produtiva se se propõe a apreender as forças micropolíticas das representações e das imagens, se entende que o cinema diz respeito a singularidades, de personagens e espectadores, não por identificação entre um e outro (pelo menos não somente), mas por afeto.

BENSHOFF, Harry e GRIFFIN, Sean. **Queer Cinema** the *Film Reader*. New York: Routledge, 2004.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic Subjects**: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. **Diferença, diversidade e subjetividade nômade**. Brasília: Labrys: Revista Estudos Feministas 1-2, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas, análises do Eu e outros textos** (1920 - 1923). Tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBERSTAM, Judith/Jack. **Masculinidades Femininas**. Trad. Javier Sáez. Barcelona: EGALES, 2008.

HALL, Stuart. **El trabajo de la representación**. In: Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú. Módulo: Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones, Sesión 2, Lectura Nº 4. Lima, 2002. Disponível em: <<http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf>> Acesso em 12 abr. 2009.

HALPERIN, David. San Foucault, para una hagiografía gay. Córdoba: Edelp, Cuadernos de LITORAL, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do Gênero**. In: Heloisa Buarque de Holanda (org.): *Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUZ, Rogério. Filme e Subjetividade. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 411-435.

MULVEY, Laura. **Cinema e Sexualidade**. In: Ismail Xavier (org.). *O Cinema do Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1983 (p.123-139).

_____. **Prazer visual e cinema narrativo**. In : Ismail Xavier (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983(435 -454).

PRECIADO, Beatriz. **Multitudes Queer: Notas para una política de los ‘aromales’**. Beatriz. *Revista Multitudes. Nº 12. París, 2003*. Disponível em: http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós modernidade na antropologia. In: **Antropologia da razão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, 71-08.

STRAYEER, Chris. **Deviant eyes, deviants bodies: sexual re-orientation in film and videos**. New York: Columbia University Press, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença In: **Identidade e diferença- a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 8 ° ed- Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.