



GÊNERO, DESEJO E PRAZER: UM ENSAIO DE ANÁLISE FÍLMICA

Patrícia Abel Balestrin¹

Você já sabe me conhece muito bem // eu sou capaz de ir vou muito mais além // Do que você imagina // Eu não desisto assim tão fácil meu amor // das coisas que eu quero fazer // e ainda não fiz // Na vida tudo tem seu preço seu valor // e eu só quero dessa vida é ser feliz // Eu não abro mão // Nem por você, nem por ninguém // eu me desfaço dos meus planos // Quero saber bem mais que os meus vinte e poucos anos // Nem por você nem por ninguém // eu me desfaço dos meus planos // Quero saber bem mais que os meus vinte e poucos anos // Tem gente ainda me esperando pra contar // as novidades que eu já canso de saber // Eu sei também tem gente me enganando // mas que bobagem já é tempo de crescer // Eu não abro mão...²

Vinte e poucos anos não faz parte da trilha sonora do filme que será aqui analisado, no entanto, é possível imaginar a trajetória da protagonista, com seus vinte e poucos anos, sendo conduzida por este ritmo e por estas palavras, por este desejo de querer ir além e ser feliz, custe o que o custar.

O Céu de Suely (2006), dirigido por Karim Aïunoz, narra a história de Hermila (Hermila Guedes) que, após ter vivido alguns anos em São Paulo, retorna à sua cidade natal, no interior do Ceará, acompanhada de seu filho Mateuzinho (Mateus Alves/Gerkson Carlos). Ela aguarda a chegada de Mateus, seu amor que não chega. O sonho de amor romântico acaba e ela desiste de esperar por ele. Desejando sair daquele lugar a qualquer custo, decide rifar o próprio corpo, *uma noite no paraíso*, para os homens da cidade. Sua atitude implicará em diversos movimentos que o filme vai mostrando de forma impactante e sensível: movimentos nas/das mulheres que acompanham sua trajetória, movimentos dos/as e nos/as moradores/as daquela pacata cidade e o movimento mais intenso que parece ter sido o da construção da própria personagem-protagonista da história.

O filme, enquanto texto, pode ser lido a partir de diferentes lentes teóricas, possibilitando, desta forma, uma multiplicidade de leituras. Além disso, nossas análises dependem das posições de sujeito que ocupamos, da forma como pensamos e sentimos. Minhas posições de mulher, feminista, brasileira, pesquisadora e espectadora me fazem assumir *um* olhar. Este olhar será contingente, datado, limitado por essas e outras posições. Vanoye & Goliot-Lété (2006, p. 12-13) afirmam que a análise de um filme opera um duplo trabalho: a análise trabalha o filme e trabalha também o/a analista. Este trabalho de análise que trabalha também o/a analista permite que nossos olhares e percepções se modifiquem, alterando percursos previstos no início da jornada.

¹ Doutoranda em Educação/UFRGS, integrante do GEERGE. Contato: patriciabalestrin@hotmail.com

² Composição de Fábio Júnior intitulada *Vinte e poucos anos*.



A metodologia adotada neste estudo é uma composição de dois recursos teórico-metodológicos: um advindo dos estudos de mídia – um tipo específico dentro dos chamados “estudos textuais” que é a “etnografia de tela” (RIAL, Carmem, 2005); outro advindo dos Estudos Culturais que é a própria análise cultural numa perspectiva pós-estruturalista (HALL, Stuart, 1997; SILVA, Tomaz Tadeu da, 2003; JOHNSON, Richard, 2006).

A etnografia é conhecida como uma experiência de pesquisa (nascida no campo antropológico, mas não restrita a ele) que enfatiza o contato direto e prolongado do/a pesquisador/a com o local e o grupo que são alvos de investigação. Algumas ferramentas são consideradas o cerne da pesquisa etnográfica: a observação participante, as entrevistas e a escritura. Entre etnografia e cinema há uma antiga relação que nasce da realização de filmes etnográficos, dentro do que se denomina hoje antropologia visual. Carmem Rial (1999) aponta a necessidade de ampliar a definição da antropologia visual para além do filme etnográfico, incluindo a produção e análise de outros materiais audiovisuais. Neste mesmo estudo, retoma argumentos de autores que têm ampliado suas etnografias para filmes e vídeos de ficção (Paul Stoller *apud* RIAL, Carmem, 1999, p. 248). Em estudo mais recente, Carmem Rial (2005) adota o termo “etnografia de tela” para referir-se, especificamente, a estudos de textos da mídia em que emprega procedimentos próprios da pesquisa etnográfica, aliados a ferramentas próprias da crítica cinematográfica. O termo teria surgido dos “estudos de tela” que desde os anos 1980 já se referiam ao estudo etnográfico dos artefatos da mídia.

No que diz respeito à observação participante, onde geralmente o/a etnógrafo/a é observado/a enquanto observa, o olho que me verá não é um olho só, não é um olho humano, mas um “olho-câmera”³, um olho-máquina que me vê enquanto não o vejo. A imagem que vejo projetada na tela é, de algum modo, aquela que este olho-câmera produziu para eu ver, este olho que me viu antes mesmo de eu pensar em vê-lo.

Miriam Adelman (2005, p. 225) descreve dois enfoques na história da relação das mulheres com o cinema que eu resumiria desta forma: um que olha para a mulher representada na tela e outro que olha para a mulher espectadora, a ‘mulher real’ que assiste à tela. O enfoque deste trabalho é o olhar para as mulheres na tela: as mulheres de um filme que perturbou/perturba algumas normas do gênero e da sexualidade.

³ Ismail Xavier (2005, p. 22) nos fala do efeito câmara-olho relativo ao movimento da câmara no cinema e sua relação com o nosso olhar. Já Deleuze (2007, p. 72), ao ser indagado sobre a noção do olhar, afirma que “o olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem.” Nesse sentido, o olho não seria a câmara, mas a própria tela produzida pelo olho-câmara.



As personagens analisadas nos filmes, embora não interajam comigo, ganham força suficiente para que seus olhares, gestos e atitudes penetrem a minha própria vida, operando não apenas o pensar, o refletir e o analisar sobre as representações que estão em jogo – elas me olham tanto quanto eu as olho.⁴ Sou capaz de me identificar com elas não apenas durante as observações e registros no diário de campo. Elas saem da tela e passam a ocupar outros espaços para além da função de pesquisadora. A memória que tenho delas pode insurgir a qualquer momento e me fazer ser um pouco outra, ou quem sabe, um pouco menos ou um pouco mais daquilo que sou ou daquilo que fui.

Outra questão levantada sobre a análise fílmica é relativa ao prazer. Alguns autores e autoras questionam se esse trabalho de análise não mataria o prazer visual do/a analista. Eu diria que este trabalho **modifica** as formas de prazer, mas de modo algum o aniquila. Certamente o prazer não é o mesmo quando vemos um filme apenas para deleite, sem a intenção de analisá-lo; no entanto, não deixamos de nos envolver com as histórias, de nos identificarmos com as personagens e de nos emocionarmos com os filmes.

Concordo com Martine Joly (1996) quando afirma que o hábito da análise não mata o prazer estético nem bloqueia a “espontaneidade” da recepção da obra, pelo contrário, sua prática pode:

umentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras. (p. 47)

Segundo a autora, esses conhecimentos ajudam a compreender as obras e o ato de compreender implica em um prazer. (JOLY, Martine, 1996)

O prazer aqui reside no ato de ver, pensar, produzir conhecimento: Não seria o próprio exercício da “epistemofilia” a que se referia Laura Mulvey (1996) em relação à curiosidade e ao prazer de saber/conhecer? Não seria o próprio terreno daquela curiosidade – “a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação”? como questiona Foucault (2003):

não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ela assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. (p. 13)

⁴ A idéia utilizada aqui é parcialmente inspirada no título do primeiro capítulo do livro de Rosa Maria Bueno Fischer (2006) – *A TV que vemos e a TV que nos olha* - que, por sua vez, apropriou-se de outro autor cujo livro intitula-se *O que vemos, o que nos olha* (Georges Didi-Huberman *apud* FISCHER, 2006, p. 11).



Nessa aventura de analisar filmes, tenho dedicado especial atenção à cena que abre cada texto fílmico: os signos presentes, as imagens, os planos, as cores, o som e a iluminação. Tudo⁵ parece já indicar, logo no início, para onde a história nos levará, o que esse filme pretende mostrar, como pretende contar essa história, que sensações poderá despertar e, especialmente, que lugar ele nos convida a ocuparmos. Anuncia-se aqui um certo “modo de endereçamento”⁶, um lugar-posição desejável para a espectadora se colocar e a partir do qual assistir ao filme e, mais do que isso, inicia-se um processo de identificação com as personagens e/ou situações. Os efeitos que um filme pode provocar em nós também dizem respeito às possibilidades de nos sentirmos identificadas e/ou representadas ao longo de sua narrativa.

O Céu de Suely inicia com uma cena da protagonista caminhando num ‘areião’, olhando para trás e sorrindo. Uma narração em *off*, em primeira pessoa, na voz da protagonista, acompanha a imagem inicial: *Eu fiquei grávida num domingo de manhã... tinha um cobertor azul de lã escura... Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo.* [nesse momento aparece um rapaz, que supomos ser Mateus, correndo atrás dela; e segue a narração em *off*] *Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava.* [ele a abraça por trás, ambos sorrindo] *Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado.* [nesse momento, inicia a música que embala a cena dos dois abraçados, se beijando, sorrindo, brincando de correr e voltar a se abraçar...] Até aqui a tomada é feita em “plano-sequência” que acompanha o movimento dos personagens sem cortes e com a “câmera na mão”. Depois, outros ângulos e movimentos serão filmados. Eles voltam a correr e a se abraçar. Mais para o final da cena o plano deixa de ser contínuo, partes do corpo são mostradas isoladamente, o foco vai fechando nos rostos dos dois que se abraçam girando juntos. O corte final enfatiza os sorrisos dos dois enquanto se abraçam. A atmosfera é de paixão e alegria, romance e entrega. Essa imagem inicial não é nítida, parece borrar um pouco a tela fazendo crer que é uma mistura de recordação e desejo, lembrança do que aconteceu e desejo do que volte a acontecer. De certo modo, a música diz, em outras palavras, o que a cena e a narrativa posterior buscam dizer: *Que bom seria ter seu amor outra vez/ Você me fez sonhar, trouxe a fé que eu perdi/ E nem eu mesma sei por quê/ Eu só quero amar você/ Tudo que eu tenho meu bem é você/ Sem seu*

⁵ Isto não significa que todos os filmes sigam a mesma regra e indiquem, logo no início da trama, a que vieram e sob que ponto de vista será contada a história. O filme *Todas as mulheres do mundo*, por exemplo, de Domingos de Oliveira, quebra com a regra de que quem começa narrando sua história permanecerá o narrador ao longo do filme ou mesmo o protagonista do mesmo: o personagem que inicia como narrador passa para uma outra posição (de ouvinte/espectador) e outro personagem assume o lugar de protagonista e narrador de sua própria história.

⁶ O “modo de endereçamento” um processo que ocorre entre o filme e o/a espectador/a, ou melhor, “entre o filme e os usos que o espectador faz dele” (ELLSWORTH, Elizabeth, 2001, p.13). Somos, de algum modo, convocados a nos colocarmos numa determinada posição a partir do qual deveremos ler o filme. Esta posição seria a mais privilegiada de todas: aquela que nos permite desfrutar dos prazeres, sensações e emoções que o filme deseja que desfrutemos.



carinho eu não sei viver/ Volte logo, meu amor/ Volte logo, meu amor. A cena dura em torno de dois minutos.

Os componentes deste primeiro plano do filme sugerem uma idéia de liberdade que será um dos temas centrais do filme. A câmera na mão e o plano-sequência podem nos indicar que vamos acompanhar a trajetória de Hermila no exercício dessa liberdade. A música romântica e brega compõem com a imagem um cenário que ficará apenas na lembrança de Hermila; logo a realidade irromperá sem mais abrir brecha para aquele sonho acontecer. Entre esta situação imaginada na primeira cena do filme e a ‘realidade’ que passará a ser mostrada na segunda cena, somos surpreendidos com um clarão na tela - o branco e o vazio operam, ao mesmo tempo, como corte e conexão entre as imagens.

Além de indicar o tom do filme e sua temática central, esta cena inicial sugere que a história será contada a partir do ponto de vista desta protagonista que inicia narrando e revelando parte de sua história e de seus sentimentos e desejos. Na segunda cena, vemos Hermila sentada na poltrona de um ônibus, com um bebê no colo (bebê fruto daquela manhã de domingo), indo em direção a Iguatu, sua cidade natal. A viagem parece ser longa, assim como a espera daquele amor que não cumprirá com a promessa inicialmente feita.

Em depoimento contido nos extras do *Dvd*, Karim Aïunoz relata que o ponto de partida do filme foi *uma sensação*: após ter feito seu primeiro filme, *queria muito fazer um outro filme que fosse sobre ir embora, que fosse sobre esperança, que fosse sobre sol, que fosse sobre uma certa luminosidade,... eu tinha muita vontade de fazer um filme sobre essa sensação que é você ir embora do mundo assim, você mudar sua vida e começar uma vida nova completamente diferente assim do que é a sua.*

Karim Aïunoz recorda que a maior parte dos homens de sua família ou foi embora ou morreu cedo e que ele acabou sendo criado por mulheres, numa *teia quase matriarcal* e afirma que *... ficava muito curioso de imaginar como é que era se uma delas, ao invés de um dos homens, tivesse ido embora, entendeu? O que aconteceria com aquela família assim? E ficava com vontade que uma delas fosse embora...* Comenta que essa atitude de ir embora, em geral, é protagonizada pelos homens: *À mulher nunca é dada essa liberdade.* As mulheres, em geral, permanecem com os/as filhos/as – ao menos é isso que se espera de nós.

O cineasta quis justamente imaginar como seria essa partida *a partir de um ponto de vista feminino.* E assim o fez, porque, segundo suas declarações, almejava mostrar que as mulheres também podem partir. Que as mulheres também podem desejar partir. Que as mulheres não



precisam ser mães a vida inteira, incondicionalmente, mas podem deixar que seus filhos/as fiquem aos cuidados de outras pessoas que desejem fazê-lo. E é exatamente disto que *O Céu de Suely* ousou tratar.

Longe de ser apenas um deslocamento geográfico, Hermila atravessa fronteiras outras que dizem respeito às posições de gênero e de sexualidade. Seu movimento é de resistência. Ela não suporta permanecer num lugar que não comporta essa fluidez e seus modos inusitados de resistir. Nesse sentido, devo indicar, ainda que brevemente, como estou tomando os conceitos de gênero e sexualidade neste estudo.

Judith Butler (2003) desconstrói o pressuposto básico de grande parte das teorias feministas, que concordam/ram em afirmar que o gênero é uma construção social sobre o corpo/sexo que é biológico, para dizer que o sexo é um efeito da construção de gênero. Ela desenvolve a teoria da performatividade do gênero – gênero enquanto efeito discursivo (conjunto de práticas reguladoras das identidades de gênero que impõe a heterossexualidade obrigatória, uniforme e estável) e sexo enquanto um efeito do gênero. Desde esta formulação, Judith Butler (2003) analisa enquanto performatividade a construção do gênero, uma vez que gênero é entendido como algo que se faz e não algo que se é.

Sexualidade, aqui, é compreendida tal como Foucault (2005) a define: um dispositivo histórico e contingente que reúne práticas sociais em torno do corpo, seus usos e prazeres. Vale lembrar que ele entende dispositivo como um conjunto de estratégias de poder e saber que se ligam a determinados discursos para que exerçam efeitos de verdade. Sobre o dispositivo de sexualidade, podemos pensar que foi preciso que ‘a verdade’ sobre o sexo fosse dita e disseminada para que pudesse reger os comportamentos e desejos dos sujeitos de uma cultura. Ainda hoje, vemos essa “vontade de saber” muito associada ao sexo e à sexualidade.

Acredito que essa vontade de saber associada à sexualidade faz de suas pedagogias intensos dispositivos que produzem não apenas saberes e práticas em torno do corpo e seus prazeres – produzem também sujeitos detentores de um sexo, de um gênero e de uma sexualidade. Esses dispositivos pedagógicos - tão presentes na mídia de um modo geral e no cinema de modo especial - têm promovido verdades sobre esses sujeitos; revigorado normas e as transformado; produzido modos aceitáveis e inaceitáveis de viver.

A metáfora da viagem tem sido muitas vezes utilizada no campo dos estudos culturais, dos estudos de sexualidade e estudos *queer*. O mesmo corpo que se desloca em diferentes espaços vai sofrendo transformações, vai operando deslocamentos outros, para além dos espaços físicos que



habita. No caso de Hermila, as tecnologias utilizadas em seu corpo poderiam ser consideradas obsoletas, porém, no contexto em que se passa o filme (sertão cearense), essas pequenas modificações corporais fazem toda diferença aparecer. A forma como ela dança, como se veste, como se movimenta indica que seu corpo passou por lugares outros que o transformaram num ‘corpo urbano’, num ‘corpo liberto’, num corpo ‘mais solto’. Quando Hermila retorna à sua cidade-natal, é visível que ela ‘não é mais a mesma’ que saiu de Iguatu há alguns anos atrás. Embora o filme não mostre cenas desse passado recente, sabemos que ela volta diferente. Seu corpo não é o mesmo.

Dentro de um mesmo gênero, a protagonista da trama opera trânsitos importantes: de Hermila à Suely. O primeiro momento em que Hermila se autônoma Suely coincide com o momento em que decide mudar o enfoque de suas rifas que até então eram de uísques trazidos de São Paulo. O produto agora é o seu próprio corpo. Não é o corpo de Hermila que será rifado, mas o de Suely. O que há no corpo de Suely que difere do de Hermila? O que precisará ser valorizado nesse corpo? O que terá de ser silenciado?

Algumas desconstruções são provocadas ao longo da narrativa fílmica em torno de ideais historicamente associados a uma feminilidade hegemônica tais como: a maternidade como glorificação e realização de toda mulher, o casamento heterossexual como destino indiscutível e a submissão como estratégia ou incapacidade feminina. Além disso, o filme mostra a complexa relação da mulher com o prazer que esteve (e está) muito freqüentemente associado ao perigo; no filme, a protagonista experimenta o prazer de diferentes formas, assim como experimenta a dor, o sofrimento e a violência no próprio corpo. Nada disso a impede, contudo, de sonhar, de buscar o que deseja e de mudar o rumo de sua vida.

Além da protagonista, encontramos outras mulheres que ocupam diferentes posições de gênero e sexualidade, dentre elas: a Tia Maria (Maria Menezes) - mulher lésbica que apresenta um certo estereótipo da ‘sapata’ e nutre uma ‘paixão platônica’ por Georgina (Georgina Castro) que representa a mulata com os seus requisitos de beleza e encanto, é a amiga e prostituta que é independente, mora sozinha, gosta de sair, beber, dançar e se divertir com as amigas. Maria também se diverte dançando e cantando no bar que freqüentam. A avó Zezita (Zezita Matos) é a porta-voz da tradição: ela expulsa Hermila de casa após ouvir os comentários moralistas das outras moradoras da cidade relativos à rifa que ela estava vendendo.

A solidariedade feminina é explicitada na relação entre Georgina que acolhe Hermila em sua casa, após expulsão da casa da avó, e tia Maria que lhe dá a cobertura necessária para o



cumprimento de sua promessa relativa à *noite no paraíso*. A força da solidariedade existente entre essas mulheres possibilita que elas (e especialmente Hermila) experimentem formas de resistência e ousadia para driblar situações embaraçosas.

Segundo Karim Aïunoz, o título do filme foi inspirado em uma definição de *céu* como *qualquer lugar onde se possa ser feliz*. Também é possível associarmos o título do filme à rifa proposta pela protagonista, onde o prêmio era *uma noite no paraíso* (com ela). O *céu* é um elemento de destaque, ao longo de toda narrativa, e remete a diferentes sensações e direções. Em nossa cultura, fortemente marcada pela moral cristã, o céu é associado ao paraíso: lugar para onde a alma dos não-pecadores deve se dirigir após a morte. A protagonista brinca com esse paraíso, emprestando-lhe um tom profano. A noite no paraíso promete muito sexo, gozo e alegria ao vencedor.

O triste no filme é que essa mesma alegria não será sentida pelo ‘corpo rifado’. Nesta cena (que considero uma das mais fortes), o mesmo corpo que outrora experimentava a dança e a liberdade corporal como prazeres bem-vindos, agora é objeto de consumo e objeto do olhar do outro. Parece que sua liberdade só será ‘conquistada’ a partir daquela rifa que representa simultaneamente a possibilidade de se reinventar e a necessidade de se subjugar. A rifa da *noite no paraíso* mostra-se com um alto custo para sua ‘vendedora’ que experimentará situações de extrema violência nesse percurso. Dessas violências físicas, emocionais e morais, destaco as seguintes situações que nos chocam: o insulto sofrido por um comerciante negro que estava prestes a comprar um número de sua rifa até saber qual era o prêmio do vencedor; a violência física sofrida na relação com a sua avó que lhe bate no rosto, na boca e lhe insulta também; e por fim, a violência última retratada na rifada *noite no paraíso*. Seu corpo nessa noite parece não sentir prazer – o mesmo corpo que em várias outras cenas do filme dançava, sorria e se divertia, manifestando prazer e alegria - nesse momento não faz a dança da liberdade, mas a dança da opressão. É a dança forçada, para o outro, não para si. É uma dança tímida, pesada e quase fúnebre. Não sabemos quem (ou o que) morre nessa cena e ao final do filme. A *noite no paraíso* é o preço da sua próxima viagem; é o preço da *saída daquele lugar* que tanto desejou; é o preço da saída de Iguatu e vinda para Porto Alegre – lugar mais distante para, quem sabe, um novo nome ser gestado, uma outra mulher vir a ser... não mais Hermila, nem Suely, ou ambas transformadas numa outra identidade.

Hermila é mulher, mãe, apaixonada, que retorna à sua cidade natal, que espera seu amor voltar. Mulher que já não pode esperar, mulher que renasce com outro nome – nome que lhe



permite cruzar fronteiras antes impensadas. Mulher que vive a maternidade de forma não exclusiva; que pede para ‘guardar’ seu filho enquanto vende umas rifas, que segue sua jornada e deixa o filho aos cuidados da avó e da tia, que desloca o lugar central da maternidade na vida das mulheres para um lugar não mais central. Mulher que sonha. Mulher que sofre. Mulher que altera os planos diante da alteração da promessa não cumprida de um amor para sempre. Mulher que precisa atravessar fronteiras (muitas) em busca de algo que não está lá, nem aqui (em Porto Alegre). Um céu outro. Não paraíso. Nem inferno. *O céu de Suely*.

Referências

- ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNCK, Suzana Bornéo & WIDHOLZER, Nara. (org.) **Gênero e discursos na mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005, p. 223- 244.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira. **O Corpo Educado – Pedagogias da sexualidade**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000a, p. 151-172.
- _____. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Cinema. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**; tradução de Peter Pál Pelbart. 6ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 51-102.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz. **Nunca Fomos Humanos – nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão e Educação: fruir e pensar a TV**. 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O verdadeiro sexo. In: PANIZZA, Oscar. **Herculine Barbin: O diário de um hermafrodita**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 1-4.
- _____. **História da Sexualidade – o uso dos prazeres**. v. 2, 10ªed. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 9-31.
- _____. **História da Sexualidade – a vontade de saber**. v. I, 16ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005a.
- HALL, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart.(Org.) **Representation. Cultural Representations and Signifying Practices**. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 2ªed. Campinas: Papyrus, 1999.



JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 7-131.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. (tradução de Flávia Cesarino Costa) In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema do século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-139.

NICHOLSON, Linda. Interpretando Gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis: UFSC/CCH/CCE, v. 8, n. 2, 2000, p. 9-41.

RIAL, Carmem Silvia. Japonês está para a TV assim como mulato para cerveja: imagens da publicidade no Brasil. In: ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patrícia (Orgs.). **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 231-255.

_____. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam cols (org) **Movimentos sociais, educação e sexualidades**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 107-136.

SILVA, Tomaz Tadeu. **O Currículo como fetiche – a poética e a política do texto curricular**. 2ª Reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 4ªed. Campinas: Papyrus, 2006.

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 17-25.

WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. New York, 1992.