

O olhar masculino e a fetichização da experiência sáfica no cinema contemporâneo: uma leitura crítica de *Tudo por Ela*¹

The male gaze and the fetishization of the sapphic experience in contemporary cinema: a critical reading of *Ride or Die*

Jakson Pessoa do NASCIMENTO JÚNIOR²

Resumo

O presente artigo analisa a presença do olhar masculino na representação de personagens sáficas no cinema, com foco no longa-metragem japonês *Tudo por Ela* (2021), dirigido por Ryūichi Hiroki. Para tanto, contextualiza-se as teorias de Mulvey (1983), Butler (2015), Witting (2016) e Saffioti (2015) a fim de traçar a discussão sobre como o cinema hegemônico, especialmente o modelo hollywoodiano, consolida uma gramática visual pautada em estruturas patriarcais e heteronormativas que restringem a autenticidade das experiências femininas e *queer*. Por conseguinte, o longa-metragem japonês *Tudo por Ela* (2021) é analisado a partir da relação entre as protagonistas Rei e Nanae, construída sob a lógica da obsessão e do abuso, substituindo o desenvolvimento emocional pela exploração erótica dos corpos femininos. A análise revela que o filme colabora para a manutenção de um modelo de representação deturpado e enviesado da experiência sáfica, culminando em problemáticas que vão além do campo cinematográfico.

Palavras-chave: Olhar masculino. Representação sáfica. Cinema. Gênero. Subjetividade queer.

Abstract

This article analyzes the presence of the male gaze in the representation of sapphic characters in cinema, focusing on the Japanese feature film *Ride or Die* (2021), directed by Ryūichi Hiroki. To this end, it contextualizes the theories of Mulvey (1983), Butler (2015), Witting (2016), and Saffioti (2015) to explore how hegemonic cinema, especially the Hollywood model, consolidates a visual grammar based on patriarchal and heteronormative structures that restrict the authenticity of feminine and queer experiences. Consequently, the Japanese feature film *Ride or Die* (2021) is analyzed based on the relationship between protagonists Rei and Nanae, constructed under the logic of obsession and abuse, replacing emotional development with the erotic exploration of female bodies. The analysis reveals that the film contributes to the

¹ O presente artigo é resultado de adaptação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: *Letargia: Desenvolvimento de curta-metragem ficcional de temática sáfica*, do curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande.

² Graduado em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).
Email: nascimentojakson360@gmail.com

maintenance of a distorted and biased representation of the sapphic experience, culminating in problems that go beyond the cinematic realm.

Keywords: Male gaze. Sapphic representation. Cinema. Gender. Queer subjectivity.

Introdução

Embora o debate acerca do *olhar masculino* (Mulvey, 1983) e de sua influência na construção de representações femininas — sobretudo no cinema — não constitua um fenômeno recente, ainda se observam narrativas contemporâneas sobre o amor entre mulheres em que essa temática é filtrada por uma perspectiva heteronormativa e, por consequência, destoante das subjetividades retratadas. Tal circunstância gera implicações que ultrapassam o campo cinematográfico e se estendem ao social, resultando no apagamento da lésbica na mídia e relegando essa, e outras identidades sáficas, a subtextos ou tramas deturpadas que evitam lidar abertamente com suas existências.

Tudo por Ela (2021), filme japonês dirigido por Ryūichi Hiroki, apresenta estereótipos recorrentes em narrativas sáficas — especialmente naquelas realizadas por cineastas homens, como é o caso deste. A partir dessa constatação, o presente artigo propõe evidenciar as problemáticas de representação presentes no longa-metragem, bem como discutir o *olhar masculino* enquanto modelo hegemônico de produção fílmica vinculado ao cinema hollywoodiano e ao *mainstream*.

Para tal finalidade, propõe-se, inicialmente, uma contextualização histórica do conceito de *olhar masculino* formulado por Laura Mulvey em seu ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983). Gubernikoff (2016), Butler (2015) e Wittig (2016) ampliam essa discussão a partir de suas contribuições no campo dos estudos *queer* e feministas.

Na segunda seção, intitulada *Fetichização, abusos e obsessão em Tudo por Ela*, desenvolve-se uma análise crítica da narrativa audiovisual em questão, com base em Kaplan (1995) e Bianchi (2017), a fim de evidenciar aspectos que configuram o filme como um exemplo problemático na representação de vivências e relacionamentos sáficos na ficção. Com este trabalho, pretende-se contribuir para o fortalecimento de estudos e produções que dialoguem de forma clara e sensível com as subjetividades às quais se destinam, tanto no campo acadêmico quanto no audiovisual.

O Olhar Masculino e a Distorção da Representação Sáfica no Cinema

A grande parte da representação da mulher no cinema está associada a convenções estabelecidas pelo modelo de produção hegemônico de Hollywood. Segundo Mulvey (1983), esse cenário fundamenta-se em perspectivas patriarcais e nas normas heterossexuais atreladas, sobretudo, ao erótico e ao lugar dele, ocupado pela mulher. Essa concepção reflete uma estrutura social mais ampla ancorada no próprio conceito de patriarcado que, segundo a socióloga brasileira Heleieth Saffioti, traduz-se como o regime de dominação-exploração das mulheres pelos homens. Esse sistema, profundamente enraizado, atravessa todas as instituições e gera contradições de interesses: enquanto a manutenção do *status quo* favorece os homens, a busca por igualdade impulsiona as lutas feministas (Saffioti, 2015).

Assim, o homem, principal articulador nesse contexto, também passou a exercer um olhar cultural que reforça os papéis de gênero e sustenta a ordem vigente. Essa lógica estabeleceu arquétipos femininos que, ao longo da história do cinema, foram reiterados e naturalizados, restringindo as oportunidades de representação e confinando a mulher a valores essencialmente moldados pela perspectiva masculina.

Num mundo governado pelo desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada" (Mulvey, 1983, p. 444).

Consequentemente, o *olhar masculino*, enquanto abordagem heteronormativa e sexista, tende a gerar conteúdos fetichistas e estereotipados da mulher no cinema. A imagem feminina, amplamente divulgada sob essa perspectiva, reforça tanto a hierarquia sexual quanto caracterizações tipificadas, tornando o processo dessas construções quase irreversível (Gubernikoff, 2016, p. 36). Tal fato também se aplica à forma como identidades *queer*, especialmente mulheres sáficas, são representadas. Essa representação costuma seguir a mesma lógica e carrega uma procedência cultural específica, como aponta Butler (2015, p. 154), ao discutir como a experiência lésbica é feita de fora para dentro. Segundo a autora, essa construção simbólica revela mais sobre as fantasias

produzidas por uma cultura heterossexual assustada, que tenta se proteger de suas próprias potencialidades homossexuais, do que sobre a experiência lésbica em si. Assim, a figura da lésbica acaba sendo posicionada como o “Outro” dentro de uma lógica regida por leis patriarcais.

Essa dinâmica dialoga, ainda, com o conceito de pensamento hétero, explorado por Monique Wittig (2016) em seu ensaio homônimo de tom crítico. Nele, a autora expõe como a heterossexualidade impõe leis gerais que se apresentam como verdadeiras para todas as épocas e indivíduos, de forma opressora, a partir de uma leitura totalizante de conceitos históricos, sociais e culturais, além de fenômenos subjetivos e da própria linguagem. A autora articula seu pensamento ao afirmar que:

A consequência dessa tendência à universalização é que o pensamento hétero não consegue conceber uma cultura, uma sociedade em que a heterossexualidade não ordene só todas as relações humanas, mas também sua própria produção de conceitos e processos que fogem do consciente (Witting, 2016, p. 62).

Desse modo, a representação predominante de mulheres sáficas no cinema apresenta problemáticas que impedem muitas obras de dialogarem de forma autêntica com seu suposto público-alvo, visto que tais produções atendem às idealizações fetichistas de um público masculino e heterossexual. De acordo com Hall (2016, p. 31), representação é “uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Logo, partindo do cinema enquanto produto cultural, a representação equivocada de determinada minoria social, como a supracitada, contribui para a perpetuação de preconceitos e ausência de uma real identificação devido à produção deturpada de significados, sendo, por consequência, responsável por conservar relações de poder em detrimento da construção de um espaço de identificação e empoderamento por meio dessa mídia. Quanto a isso, Valim (2006, p. 3) desenvolve:

[...] os desejos, as ansiedades e as inseguranças das pessoas comuns também encontram expressão na mídia, o que possibilita um retrato das tendências de crise, que estão por trás da fachada ideológica de uma sociedade de consumo feliz e segura. Por outro lado, a cultura da mídia cria formas de dominação ideológica, que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo em que fornece instrumental para a construção e o fortalecimento de identidades, para a resistência e a luta.

Essas representações, associadas ao cinema hollywoodiano, embora não se restrinjam a ele, não só resulta na perpetuação de estereótipos que descredibilizam as vivências de mulheres sáficas e as coloca sob um prisma que não reflete as suas reais experiências, como dificultam, inclusive, a delimitação histórica de produções genuínas sobre o amor entre mulheres. Isso ocorre devido à considerável presença de títulos hollywoodianos que carecem de autenticidade ou utilizam-se de subtextos para não lidar abertamente com suas existências.

Desde cedo, assimilamos a gramática perversa do cinema narrativo hollywoodiano que reproduz o apagamento social da lésbica no âmbito da narrativa cinematográfica. Sem outra saída, conformamo-nos com a ideia de um ‘subtexto’ – indissociável da atividade espectral –, como um esboço fugidio pinçado entre os grãos, traficado pelo desejo de vê-lo materializado no quadro. Já não sabemos se as pistas estavam lá o tempo todo, escondidas, ou se nós as imaginamos pela força de querer concretizá-las (Brandão; Sousa, 2019, p. 285 *apud* Macedo, 2023, p. 425).

Segundo Machado (2011), a tela do cinema age como se fosse invisível, permitindo que o espectador a ignore, favorecendo a fusão entre quem designa e o que é designado, entre a representação e a realidade, bem como entre a diegese e a experiência pessoal. Com base nisso, é possível reforçar que a assimilação do que vemos na tela do cinema configura no espectador uma compreensão do que é assistido como se de fato fosse a sua visão, mesmo que não corresponda diretamente à realidade ou esteja vinculado a perspectivas que não são as suas. Essa leitura, mesmo que realizada não intencionalmente pelo público, contribui para a naturalização de narrativas deturpadas, frequentemente filtradas por discursos hegemônicos, como os propostos pelo *olhar masculino*.

Em produções contemporâneas de temática sáfica, ainda é possível identificar tendências que reproduzem lógicas patriarcais e heteronormativas, como no longa-metragem japonês *Tudo Por Ela* (2021). A obra, concebida a partir de uma perspectiva masculina, apresenta elementos narrativos e estéticos que reforçam estereótipos e exploram a sexualidade de suas personagens sob o prisma do olhar masculino, com pouco desenvolvimento das dimensões afetivas e priorização de conteúdos fetichistas.

Fetichização, abusos e obsessão em *Tudo por Ela*

O filme japonês *Tudo por Ela* (2021), do diretor Ryuchi Hiroki, é uma adaptação de *Gunjo* (2007-2012), romance gráfico da autora Ching Nakamura. A trama acompanha Rei, uma jovem que comete assassinato ao descobrir que sua amiga e paixão não correspondida da adolescência, Nanae, sofre violência doméstica por parte do marido abusivo. Após o crime, Rei abandona sua parceira de longa data e carreira como cirurgiã plástica, embarcando em uma fuga ao lado de Nanae (Figura 1). Tais eventos, especialmente o homicídio cometido pela protagonista, acontecem desde a primeira sequência do filme.

Contudo, após a morte do ex-marido de Nanae, Rei rapidamente passa a assumir um papel igualmente abusivo na relação que as duas iniciam abruptamente no contexto da fuga. Um exemplo disso é a cena em que Nanae mente sobre ter denunciado Rei para a polícia, expondo o desejo de recomeçar sua vida de outra forma após o crime. Logo em seguida, Rei soca furiosamente Nanae no rosto, mas é interrompida pela batida na porta do entregador de alimentos na casa em que as personagens estão abrigadas.

Figura 1 – Rei e Nanae iniciam uma viagem de fuga.



Fonte: *Tudo por Ela* (2021), dir. Ryūichi Hiroki.

Desse modo, Nanae experiencia novamente o início de outra relação pautada no abuso, uma vez que, para Rei, é transferida a atribuição machista que pertencia pouco antes ao seu marido. Não é mais um homem que corresponde a essa função, mas sim uma mulher. Durante as várias sequências subsequentes das personagens fugindo é recorrente que a violência, sobretudo verbal, passe a operar entre as duas, especialmente por parte

de Rei, que nutre uma obsessão por Nanae, fator causador de um constante desequilíbrio entre as duas. Em relação a isso, Kaplan (1995, p. 52):

Quando o homem deixa o papel tradicional, em que controla a ação e assume o objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Perdendo as características femininas de bondade, humanidade e maternidade. Ela agora é fria, energética, ambiciosa e manipuladora, assim como os homens dessa posição.

Em vista disso, a abordagem adotada pelo filme quanto ao relacionamento de Rei e Nanae é outro aspecto a ser evidenciado, visto que a narrativa não se concentra em desenvolver a relação amorosa de modo genuíno entre ambas as personagens. Em vez disso, prioriza-se a dinâmica de abusos e ciúmes, fator destacado não só na supracitada cena de agressão à Nanae, como em sequências de *flashback*.

Em determinado *flashback*, por exemplo, é apresentado uma Nanae adolescente triste com o risco de perder sua bolsa de esportes e sair da escola de educação privada que frequenta. Posteriormente, Rei, também adolescente, oferece pagar pela continuidade dos estudos da colega, desde que ela consiga devolvê-la o valor em um período determinado ou, caso contrário, aceite que ambas tenham um envolvimento amoroso. Nanae, por outro lado, consegue pagar de volta a quantidade ofertada por Rei, circunstância que reforça ainda mais a frustração, e conseqüente obsessão, desta última por não ter seus desejos correspondidos.

Além disso, uma informação importante de ser frisada sobre Nanae é o fato dela ser introduzida inicialmente como hétero, o que inevitavelmente torna-se um empecilho na construção de um vínculo amoroso e/ou sexual entre as duas personagens. Mas, ainda assim, o filme dispõe muito tempo em momentos das duas juntas e cria, a partir disso, a expectativa sobre a concretização de um relacionamento entre elas, embora em poucas ocasiões seja retratado algum tipo de afeto para além de eventuais toques e abraços. Assim, a possibilidade de Rei e Nanae desenvolverem algum envolvimento de fato permanece, por um bom tempo, na sugestão, e a passagem de maior destaque na relação entre as duas é apresentada em uma longa e expositiva cena de sexo próxima ao final do filme, em que o foco está na exposição dos corpos femininos e na fetichização a partir disso (Figura 2).

Durante a cena, os corpos das atrizes são captados em detalhes e com vários movimentos de câmera por meio de *close-ups* aproximando-se, dessa forma, das

discussões presentes nos estudos sobre o *olhar masculino* e a objetificação do corpo da mulher por meio da sua fragmentação, à medida que “a beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa e sim um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado nos close-ups, é o conteúdo direto do espectador” (Mulvey, 1983, p. 448).

Figura 2 – Rei e Nanae fazem sexo.



Fonte: *Tudo por Ela* (2021), dir. Ryūichi Hiroki.

Semelhantemente ocorre entre Rei e Yu, parceira de longa data de Rei que é abandonada após sua fuga e introduzida pontualmente na narrativa durante o início. Na relação das duas, nenhum afeto é evidenciado fora um rápido beijo. Com isso, o filme aproxima-se de outra tendência comum em obras cinematográficas de narrativas sáficas realizadas por homens: a de não desenvolver as relações amorosas entre as personagens com sensibilidade, impossibilitando não só a construção de um vínculo amoroso efetivo entre elas, como também o próprio envolvimento do espectador com um relacionamento sáfico bem desenvolvido. Em relação a essa tendência, Bianchi (2017, p. 24) discorre que:

Os toques mais afetuosos entre as personagens são raros. As cenas se restringem a um beijo e uma cena de sexo em cada filme; em alguns se restringe apenas a um beijo entre as personagens entre toda a trama [...] Não há abraço, os corpos mal se tocam, não se unem.

Em contrapartida, o filme traz dois momentos de Rei tendo relações sexuais com homens, embora a própria protagonista se entenda e refira a si mesma como lésbica. Um deles ocorre nas primeiras cenas do filme, em que Rei transa com o marido abusivo de Nanae antes de matá-lo. Outro exemplo desenvolve-se mais a frente, em uma sequência resultante de um dos dias de fuga das duas mulheres em que, na ocasião, um homem

oferece carona para transportá-las a um novo local e assedia Rei, que foge, mas quase que imediatamente cede às investidas enquanto Nanae dorme (Figura 3).

Após isso, Rei é tomada pela culpa e decide ligar para sua parceira de longa data, Yu, retomando o contato com ela pela primeira vez após sua fuga com o aparente intuito de terminar o relacionamento entre ambas, fator que impulsiona significativamente a narrativa. Assim, é possível constatar que, para que Rei resolvesse um conflito pendente, primeiro ela teve que experienciar uma situação desagradável e não condizente com quem realmente é. De acordo com Kaplan (1995, p. 53), no cinema, as mulheres não atuam como um significante que remete a um significado concreto (a mulher real), mas sim como um significante e significado que são suprimidos para dar espaço a um signo que simboliza algo no inconsciente masculino. O filme, portanto, opta por expor uma mulher lésbica recorrendo sexualmente a um homem como artifício impulsionador da sua narrativa, além de invalidar, com isso, a orientação sexual da sua protagonista.

Figura 3 – Rei é assediada.



Fonte: *Tudo por Ela* (2021), dir. Ryūichi Hiroki.

À medida que o filme se aproxima do seu desfecho, Rei e Nanae encontram abrigo em uma casa isolada pertencente à família de Rei. Enquanto isso, os policiais interrogam o homem que deu carona às personagens. Simultaneamente, dois familiares de Rei, seu irmão e cunhada, chegam à propriedade em que ela está abrigada com Nanae após terem sido informados que havia um intruso na casa por um guarda de segurança. Com isso, as personagens são impedidas de continuar fugindo, embora continuem escapando nas cenas seguintes. Os familiares de Rei sugerem que ela se entregue e Nanae se irrita por essa decisão também não ter partido dela. As duas brigam e, ao tentar separá-las, o irmão de Rei soca Nanae no rosto. Em seguida, Nanae é alvo de comentários homofóbicos por

parte do irmão de Rei, que recomenda que ela se arrependa dos seus atos, arrume um “homem bom” e construa uma família com ele (Figura 4).

Figura 4 – Nanae é agredida física e verbalmente pelo irmão de Rei.



Fonte: *Tudo por Ela* (2021), dir. Ryūichi Hiroki.

O final triste e desesperançoso em narrativas cinematográficas sáficas apresenta-se como um clichê bastante recorrente em produções do gênero, reforçando a ideia de que essas relações são impossíveis e sempre consumadas por meio de tragédias ou fracassos. Esse fator, por sua vez, atende às expectativas nutridas por um público heteronormativo, além de evidenciar a visão insensível frequentemente atrelada ao *olhar masculino* em suas direções e as implicações de uma má representação decorrentes dele na representação da mulher sáfica no cinema e na mídia. Com isso, a finalização do filme dialoga com um aspecto que passou a operar nos filmes protagonizados e direcionados para o público feminino a partir dos anos 50, em que as mulheres que não correspondiam aos valores tidos como “ideais” eram penalizadas com finais solitários. Nesse sentido, Louro (2008, p. 83) pontua:

O cinema ajudaria a promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances ou dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um *happy end* recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto que as outras, muitas vezes representadas como “masculinas”, duras e amargas, terminavam só e infelizes.

Tal lógica convergem, por sua vez, para a sequência final do longa-metragem. Na ocasião, Rei e Nanae param em um posto de gasolina e são interdadas pela polícia. Em

uma das cenas anteriores à sequência, Rei vai até uma cabine telefônica e faz uma ligação que é interrompida rapidamente por um corte, levando à interpretação de que a personagem finalmente se entregou. Na sequência, Rei é transportada para o carro da polícia enquanto Nanae diz que vai “a esperar”. O filme termina com as personagens se olhando pela última vez antes de Rei ser, de fato, presa (Figura 5).

O desfecho do filme segue, dessa forma, a linha comum do *mainstream* — salvo raras exceções — com obras que exploram personagens femininas que desafiam as normas sociais tradicionais sem lhes oferecer um final feliz evidente, ao passo que sugere e reforça, ainda que sem uma condenação explícita, o padrão cinematográfico que associa o bem-estar das mulheres à adesão aos valores convencionais ao evidenciar uma mulher sáfica predestinada à solidão no final de sua narrativa. Essa leitura permite compreender como *Tudo por Ela* se insere, e ao mesmo tempo tensiona, um repertório cinematográfico ainda marcado por representações limitadas da subjetividade feminina e sáfica.

Figura 5 – Rei e Nanae se olham pela última vez.



Fonte: *Tudo por Ela* (2021), dir. Ryūichi Hiroki.

Considerações finais

A análise de *Tudo por Ela* (2021) evidencia como a representação sáfica no cinema ainda é majoritariamente atravessada pelo *olhar masculino*, que, sob o disfarce da pluralidade ou da liberdade narrativa, continua a reproduzir estruturas patriarcais e heteronormativas. Tal abordagem, como demonstrado, reduz a complexidade das subjetividades femininas e *queer* à lógica do fetiche, da punição e do apagamento, elementos recorrentes na tradição cinematográfica hegemônica.

Ao construir uma narrativa em que o amor entre mulheres é marcado pela violência, pela obsessão e pela impossibilidade, o filme reafirma um repertório visual e simbólico enviesado que associa o desejo e amor sáfico à culpa ou à condenação. Esse panorama reforça a tese de Mulvey (1983) sobre o *olhar masculino* como mecanismo de poder, bem como as críticas de Butler (2015) à deturpação da experiência lésbica e Wittig (2016) ao *pensamento hétero*, levando-se em consideração as formas pelas quais a heteronormatividade estrutura não apenas as relações sociais, mas também os modos de ver e representar.

Ansiamos, por fim, que o presente artigo seja um impulsionador de novos estudos e articulações artísticas que não estejam subordinadas a uma lógica heterocentrada e destoante do público-alvo a qual deveriam se destinar. A superação desse paradigma implica, portanto, repensar o próprio regime visual do cinema e promover uma descentralização do olhar, abrindo espaço para outras formas de ver, sentir e narrar o amor entre mulheres.

Referências

BIANCHI, Naiade Seixas. Em busca de um cinema lésbico nacional. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 236-247, maio-out. 2017. ISSN: 2358-0844. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21669>. Acesso em: 5 fev. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jun. 2008.

MACEDO, Camila. Memória e existência lésbica no cinema. **Revista Científica de Artes/FAP**, Curitiba, v. 29, n. 2, p. 410-432, jul./dez. 2023.

MACHADO, Arlindo. O sujeito no ciberespaço. **Intercom: Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Campo Grande, MS, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, set. 2001. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/29708550691795394214029897104174778288.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 435-453.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

VALIM, Alexandre Busko. **Cultura e mídia em um estudo multidimensional**. Resenha de: KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. 454 p. Tempo, Niterói, v. 7, n. 14, p. 201–205, jan. 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018094011>. Acesso em: 20 dez. 2024.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.