

FABULOSOS CORPOS SOB DISPUTA EM *QUEER EYE*: O RELANCE DOS RAPAZES ALEGRES E AS INTERFACES DO SEMBLANTE COM O REAL

Eider Madeiros¹; Hermano de França Rodrigues²

¹ Universidade Federal da Paraíba, eidermadeiros@gmail.com

² Universidade Federal da Paraíba, hermanorg@gmail.com

Resumo: Os reality shows se firmam, dentre as diversas produções televisivas da contemporaneidade, como uma mídia que continua a inovar, ao explorar os limites das suas referências sociológicas, narrativas e comunicacionais, ao passo que também recupera modelos de sua breve história enquanto gênero de programa televisivo para usá-los como estratégia de audiência ou como resposta à emergência de alguma temática abordada em suas versões anteriores. Este estudo propõe refletir, junto aos episódios da primeira temporada de *Queer Eye* (2018), sobre como se organiza o centralismo do olhar lançado aos corpos em cena e em como a retomada da mesma técnica do relance gay para aprimoramento do visual heterossexual, inaugurada em *Queer Eye for the Straight Guy* (2003-2007), estaciona o semblante em uma posição de diálogo com a cultura imagético-estético-visual que, tão atual, revalida a persistência do corpo enquanto objeto de inscrições multilaterais não apenas pelas óticas que se dedicam a teorizá-lo, mas, sobretudo, pelo olhar mesmo do outro. Partindo de Lacan (1988, 1990) com o *trompe-l'oeil* (tapeação-do-olho), o *dompte-regard* (doma-olhar) e a televisão, logo se vem pensar acerca da desmaterialização da imagem na cultura conforme Mitchell (2002) e do *voyeurismo* escópico cotidiano apontado por Žižek (1989, 2004, 2010) como aquele indissociável deste mundo líquido, fílmico e hipervirtual vigente por meio das aparências. O debate almeja indagar até que ponto se situaria uma ordem regulatória sobre os modos de aparentar-se/de parecer ser entre a comodificação dos *Fab Five* e a interpelação das suas sexualidades para além do visível neste show da realidade.

Palavras-chave: Reality show, Crítica psicanalítica, Corpos commodificados, Olhar midiático, Queer Eye.

INTRODUÇÃO

Este ensaio é derivado de uma outra reflexão primeira que se detinha a pensar o que estaria por trás da aparente assimilação midiática de homens gays na sociedade, retratados em um reality show que promovia, em seu discurso, um processo de “transformação” a homens heterossexuais em ordem reversa àquela esperada pela máscula performance da heteronormatividade. Ora, se no próprio título da versão inicial do programa (2003-2007), esta distinção entre o relance gay/transviado¹ (*queer eye*) e o corpo heterossexual (*for the straight guy*) demarcava tal trajetória como em oposição a um modo de ser masculino e

¹ Há amplas discussões acerca de qual seria a melhor tradução do termo “queer” para o português. No presente trabalho, tanto por seu objeto de análise ser uma produção de língua inglesa, como por lidarmos com expressões orgânicas e em construção, priorizaremos as aproximações semânticas mais convenientes a cada contexto, lançando mão de neologismos e expressões consagradas e mantendo estrangeirismos apenas quando indispensáveis.

heterossexual, que não encontrava-se mais em voga e que poderia tornar os maneirismos homossexuais em algo a lhe servirem de inspiração, como ir além do que obviamente manifesta o próprio título e perceber uma maior organização discursiva que não se resumisse, por exemplo, em afirmar que o programa buscava apenas validar a moda dos metrossexuais tão em alta no final dos anos 1990 e início dos anos 2000?

As tentativas de conclusões, pensadas à época, terminaram por se mostrar insuficientes ao reduzir ou ao “culpar” as instrumentalizações da cultura midiática, em si mesmas, pelos perigos de lidar com os modos de ser dissidentes, como o modo *gay* de *ser*, cooptando-os em roupagens mais digeríveis à comunicação em massa, sem que necessariamente promovessem reais transformações na visão sobre e na aceitação de tais dissidências atravessadas pela própria re-visão das sexualidades a que se dispunha sub-repticiamente.

Tais discussões não soam menos importantes de um modo geral, nem devem ser lidas como algo já superado, mas sinalizam um debate outro que se volta a contornos teórico-críticos de ordem estritamente mais cultural. Entretanto, com o relançamento do programa pela Netflix sob o título simplificado de *Queer Eye* (2018) – agora já destituído daquele predicativo ao “cara heterossexual” –, algo da ordem das subjetividades e da permanência desse centralismo do olhar nos saltou às vistas. Se por um lado, as linhas estratégicas de revalidação de discursos não-excludentes se mostraram necessárias ao ponto de motivarem o relançamento (*reboot*) de *Queer Eye for the Straight Guy* (2003-2007) – mediante os evidentes e contraditórios sinais de retrocesso do conservadorismo anti-*queer* ou anti-qualquer-dissidência-à-heteronorma dos últimos anos –, por outro, os planos formais de relevância daquilo que é aparente, persistiram em vias sutis de suporte ou reparação aos discursos midiáticos, produzidos e transitados através de um “show da vida real”, e se inscreveram enquanto processos de significação dialógica em que o semblante manteve-se na interface do aparente, do olhar e da visão; sustentáculos comunicacionais e semânticos da sociedade escópica do espetáculo (DEBORD, 1970) e da reproduzibilidade técnica da arte (KANG, 2014), em seus ascendentes virtualismos (ŽIŽEK, 2004) e *imagências*².

O semblante, para Lacan ([1971] 2009), se encarrega de sustentar o sujeito no gozo da vida que esta aparenta e demonstra, nas enunciações da linguagem, em certa complementação à verdade de ser desse sujeito. Semblante se principia no campo de um discurso inconsciente

² Por *imagência*, temos a pretensão de demarcar uma fusão entre imanência, imagem e agência, sobremaneira naquilo que, na atualidade, os signos visuais vêm ultrapassando em detrimento de quaisquer tentativas de conceituação sobre o poder, a distinção, a constituição e o efeito deles na sociedade. Enquanto se pensa a tangibilidade da imagem entre significante e significado, na formação tensa e vazia de sua mais íntima semiose, já se vê a própria aparência atuante da imagem por ela mesma.

que, ao trafegar para uma estrutura que tenta languageiramente se efetivar em um dizer, se desmantela em seu propósito, não por ser falso, fingido, encenado, mas, por assimilar em seu objeto significante um referente que está incompleto para além do discurso. O semblante *se faz* na medida em que não é efeito de verdade, não é veracidade de um discurso, mas um desprendimento ao binômio do que pode e não pode ser dito, em consideração despreziosa ao que se recalca, se ausenta, *se está*, fazendo-se objeto próprio do que se produz em um referido discurso sem remeter-se a outra coisa que lhe fosse aparentemente típica.

Em nosso objeto de análise, o discurso sobre estes modos de ser se atrelam aos modos de se ver, articulando os corpos em cena em uma disputa que vai exatamente *fazer semblante de* um potencial outro modo de aparentar-se, não apenas para transformar estilo, comportamento ou indumentárias – artefatos do cotidiano laço social –, mas para atingir o objeto de verdade que se oculta, que transita sob o esforço de simbolizar um gozo irredutível de uma outra realidade imaginada, guiada pelo real que tal discurso propriamente vela e/ou encobre.

Nesse sentido, os Cinco Fabulosos (*Fab Five*) tanto prestam consultoria sobre culinária, moda, design, beleza e relações interpessoais aos seus heróis, como fazem corpo nessa interação ao se situarem como modelos exemplares nesse processo de assimilação e representação do que subjetivamente pode ser transformado a partir de seus relances (*eyes of*) de rapazes alegres (*gay guys*). Alegres (*gay*), pois as suas sexualidades (de *gays*) já se suspendem a uma estrutura limítrofe do discurso midiático que as mantém ao alcance sem protagonizá-las, e as torna implícitas em seu próprio funcionamento linguístico. Quase um *don't ask, don't tell* superado às avessas.

Assim, as transformações (*makeovers*) pelas quais orbitam e repetem (*made over*) o discurso de *Queer Eye* (2018) intercambiam o efeito de determinada verdade sobre como estes ou aqueles corpos devem se orientar sem precisamente dispô-los em uma lógica unilateral, dado que o que se diz acerca deles se inscreve pelo imagético-estético-visual e sempre escapa de um resultado fixo, pois rompe com as enunciações da fala para criar expectativas junto às formas perceptíveis elementares. Aqui, retorna-se à importância que o olhar e a imagem encontram tanto no reality show como na contemporaneidade, sobretudo ao concordar com a leitura de Lima (2013, p. 487) de que, na sociedade escópica, “o simbólico se submete à imagem. Esta se torna, portanto, a única forma de transmissão de conhecimento que pode se adequar a essa demanda de rapidez e imediatez” da própria relação dos sujeitos

com a sua visão de mundo no contexto atual.

As interfaces do olhar (*gaze*) movediço às sexualidades que o relance gay/transviado põe em cena em *Queer Eye* (2018), seja pela observação direta aos corpos em transformação, seja pela tela enquanto plataforma de transmissão e análise de imagem-signos de um além-discurso, parecem nos indicar que há algo a mais para além de aparências aprimoradas neste reality show.

METODOLOGIA

Para notabilizar este algo a mais que sinaliza uma proximidade de análise entre os elementos observados introdutoriamente, privilegiamos a crítica psicanalítica orientada pelo viés lacaniano, naquilo que este convenientemente constrói para reler a intersecção entre o conceito de inconsciente, em exponencial relevância nas discussões sobre a politização das subjetividades, e os aspectos da realidade cultural, cada vez mais “sedenta de real”, cada vez mais fantasmática em sua mediação entre os objetos categóricos de análise do gênero e das sexualidades, por sua vez já regida pela (i)materialidade das imagens-signos em constante ascendência escopofílica, ou seja, sob o domínio do desejo languageiro de reduzir ou fazer escapar pelo prazer do olhar as potencialidades da imagem.

A técnica de análise teórica e exclusivamente bibliográfica se limitou ao recorte dos estudos de Lacan que pudessem contribuir para a reflexão de um elo entre as definições psicanalíticas que se dedicaram a pensar o(s) semblante(s) e seus ordenamentos junto ao processo político civilizatório. De modo a pensar certa coerência com a temática do grupo de trabalho, tomou-se por premissa que, unidas à tensão de reforço e desbaste da biopolítica de controle sobre os saberes e modos de “feitura” dos corpos, o olhar sobre estes, tão circunscrito em *Queer Eye* (2018), mantém(-se) conforme a(à) sociedade por meio do(s) semblante(s). Isto é, na medida em que a imagem toma forma (sombra, *punctum*, des/foco) no conjunto de produções que conduzem a visão, o olhar e o discursos semblantes para a “política lacaniana”, mais revela um processo paralelo que se estrutura pela cena das pulsões, já palco de disfarces.

Trilhamos um percurso complementar que, no esforço de análise de um produto da contemporaneidade, fosse capaz de transitar pela simultaneidade em curso de campos teóricos que versam acerca da interpretação do texto midiático-fílmico-televisivo enquanto narrativa possível de leitura psicanalítica.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Uma das curiosas ironias de trabalhar o centralismo do olhar nos corpos em cena em *Queer Eye* (2018) está no fato de que as primeiras elaborações acerca da imagem do corpo na psicanálise esbarravam na defesa da formação do ego das pessoas homossexuais, como sendo de um narcisismo exacerbado que tomou a elas mesmas como objetos sexuais e perverteu a semelhança às suas próprias pessoas em busca e escolha pelo amor a seu reflexo em outro tal e qual a si. Em tempos de espetáculo, em que o campo visual dá inúmeras chances ao corpo de se fazer *tópos*, espelhando-se significativamente em múltiplos olhares, desde a mirada alheia até a própria opacidade reluzente das telas de vigilância, o narcisismo impera ao lado das imagens, estabelecendo-as por meio das telas-miradas-olhares como uma nova unidade de medida contemporânea psicossocial. Não há mais como manter exclusivo à pessoa homossexual o registro do narcisismo, pois este já é considerado um “estádio normal da evolução psicosssexual do ser humano.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 530).

Mais além dessa observação, sobretudo por termos uma suspensão discursiva das identificações dos Cinco Fabulosos enquanto homens gays no programa, há notório ganho de lugar por parte da contemplação visual direcionada à colaboração mútua de subjetividades que atravessam o olhar e seguem para além do que ele pode vir a apresentar. Ou seja, se tentam, vez ou outra, fixar um sentido à aparência do corpo em cena em processo de transformação como sendo, ou não, delineado menos por marcas desta ou mais daquela sexualidade, essa tentativa se retém enquanto semblante. É dessa retenção, ativa e por isso mesmo fadada a não mais permanecer contida, que percebemos um jogo de tensões que faz do(s) corpo(s) objeto(s) de inscrições relativamente similares àquela que operamos quando enfrentamos uma imagem enquanto objeto de arte, enquanto emolduração de sentido.

Nesse sentido, Lacan ([1964] 1988, p. 104) afirma que “no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro”. Porém, como interligar, para agilizar nossa discussão, o que haveria de comum entre o narcisismo, o semblante e o escópico, dentro de uma metaperspectiva dos olhares?

Lima (2013) nos resume bem esta interligação ao indicar as pulsões como motrizes à sociedade, sejam pela prevalência sistemática do que é aparente dentro do sistema econômico capitalista, que já vem há tempos incorporando lucrativamente o *mais-de-gozar* das potências imagéticas, sejam pela disposição em trabalhar os limites do desejo, condicionando-os a um nome-do-pai latente, fundamental à

continuidade do fantasiar. Para a autora:

Vivemos numa sociedade escópica, que implica em uma modalidade de gozo ligada à pulsão escópica. Ao diferenciar o olhar da visão, Lacan acrescenta a pulsão escópica à lista das pulsões, possibilitando localizar o gozo na sociedade escópica. Ao abordar o olhar, Lacan destaca *o caráter ambíguo da pulsão escópica*. Ele diferencia visão e olhar, identificando o olhar com o objeto. O olhar é o objeto *a* no lugar do Outro. Na experiência especular, existe um ponto cego, uma parte faltante, que corresponde ao que o registro real não é especularizável. O olhar é esse objeto perdido e repentinamente encontrado, na conflagração da vergonha, pela introdução do outro. Ao nos relacionarmos com o mundo, tal como constituído pela visão, algo escapa e se transmite de piso a piso, para ser sempre em certo grau elidido, que é o olhar. Lacan diferencia o olhar ou o escópico da visão ou do especular. A dimensão escópica, apesar de não poder ser vista, dá razão àquilo que se vê. (LIMA, 2013, p. 473, grifos nossos).

Ao tomarmos como exemplo ilustrativo uma cena de *Queer Eye* (2018), em que os sujeitos se põem como “quadros”, podemos pensar melhor esta amálgama de entrecruzamentos acerca do olhar e da visão a partir de Lacan, de modo tal que se entenda a presença do semblante – indicativo de um discurso em princípio de verdade às margens do simbólico – que exacerba a imagem dos corpos em disputa para o encontro de algo, que mesmo não podendo ser visto, firma o olhar para um contorno de ausência. Afinal, “o que se olha é aquilo que não se pode ver. Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa.” (LACAN, [1964] 1988, p. 173).

Figura 1 – Um dentre os Cinco Fabulosos, responsável pelo *fashion* (Tan France), conversa, em uma loja de vestuário ao lado do espelho do provador, com um dos heróis da série sobre os significados da transformação de visual



Fonte: Canal da Netflix no Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/vM2zD5FtrkQ>>.

Figura 2 – Sob outra perspectiva de câmera, o herói (George) interage mutuamente com o espelho e com fashionista e busca responder sobre os efeitos do visual transformado junto ao olhar de si mesmo enquanto sujeito



Fonte: Canal da Netflix no Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/vM2zD5FrkQ>>.

Neste recorte, selecionado por concentrar oportunamente boa parte dos elementos que constituem nossa reflexão, temos a montagem de elementos que triangulam: 1) o sujeito, representação de uma transformação a qual se deseja concretizar, puro quadro; 2) a imagem, ou o *écran*, anteparo dos reflexos que podem ser constatados no relance (*gaze*) tanto de Tan para com George, como de George para com de Tan, assim como do próprio espelho disposto ao alcance de ambos; 3) os pontos referenciais, que podem se transmutar ou na visão percebida de seus próprios corpos ou no olhar mesmo que se faz objeto de desejo dessa pulsão escópica demandante de um sentido que sempre escapa àquilo que se vê.

Uma vez que a conversa paralela a essa triangulação tangencia um discurso (semblante) que expõe sempre outras questões que não estão reservadas apenas à descrição do que foi elaborado sobre este corpo/quadro, nos deparamos com a presença do *trompe-l'oeil*, tapeação-do-olho, o ponto cego da experiência especular trazida por Lima (2013), que Lacan toma de empréstimo das artes plásticas para assimilar que há, além da representação, algo que a imagem é capaz de causar na fuga refletida de volta à visão do sujeito, quando este se vê diferente. Para o psicanalista francês, o “*dompte-regard* [...] também se apresenta com a face do *trompe-l'oeil*” (LACAN, [1964] 1988, p. 108); o que nos leva a afirmar que, na cena recortada, especialmente pela aliança da transformação do visual com a transformação de um olhar sobre si mesmo, o doma-olhar vem a se estabelecer exatamente como o controle do prolongamento no prazer de olhar, de entrega ao objeto *a*, dada a sua função condicionante a quem olha de renunciar a pulsão escópica a fim de não se perder no fascínio.

O objeto referente do que *se faz* semblante para além do dito, com vistas a uma dimensão inconsciente, ainda que editado enquanto mídia, torna o propósito da economia de imagens em *Queer Eye* (2018) um projeto incompleto e repentino, perdido e encontrado, mas não menos relevante, pois se mantém aberto a um infinito, a um impossível de se ver justamente porque não se depreende de uma significação fálica do imaginário, de uma verdade tolhida pela castração da lei.

É neste ponto que lançamos a hipótese de que o real lacaniano, sobretudo naquilo que traz de invisível àquele lugar do Outro que se origina o olhar da demanda primordial, vem sendo cingido de maneira tal que ou se extrapola, transbordando-se de potências sintomáticas de um *voyeur*, ou se banaliza, dotando-o de uma maior insustentabilidade que não consegue enxergar por achar já ter visto demais.

No primeiro caso, as imagens penetram na sociedade sem que cesse o seu espetáculo. Se “o mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista” para o Lacan ([1964] 1988, p. 76) de meados do século passado, já não se guarda tanta certeza junto a isso em nossa atualidade permeada pela mostra de tudo o que pode ser visto, tudo que excite ao máximo o olhar, perfilados em uma estética da existência pelo prazer. No segundo, destituído das “camadas enganadoras da realidade” (SAFATLE, 2011, p. 194), o sujeito em que as imagens se projetam deseja destruir a aparência por tê-la como simulacro, sabê-las semblante, quer desvelá-la ao nível desértico, negando sua irredutibilidade, e atendo-se à estética da violência dela oriunda.

Para a narrativa de *Queer Eye* (2018), nada menos que servir uma alternativa que parte de uma alegria homossexual (*gay gayness*) para situar no *voyeurismo* escópico cotidiano em um “show de realidade”. Com efeito, convenhamos que o olhar (*gaze*) de um show televisivo que encena um cotidiano se volta exatamente para “marcar o ponto no objeto (a imagem) do qual o sujeito vidente já é olhado (*gazed at*): é o objeto que está olhando para mim” (ŽIŽEK, 1989, p. 8, tradução nossa). Em um reality show, o que se mostra (*show*) é tanto o que mimetiza quanto o que espera provocar de mimetização na própria realidade (*reality*) retratada.

Show de realidade que indica uma possível ressignificação ao mito da desmaterialização da imagem da cultura visual (MITCHELL, 2002), pois, a imagem ganha materialmente outros vínculos que não apenas meros transitivos modos de ver-se, aparentar-se, olhar-se, mas já um substrato de acesso a um modo de ser mais afetuoso, menos egoísta, e, por que não, mais transviado (*queer*)

dado que se configura como uma imagem de si que aponta o *tópos* desse corpo em transformação a uma heterotopia, a um espaço de entrada à não-hegemonia dos modos de si (FOUCAULT, [1984] 2009). Hoje, a dimensão do olhar estranho, quer seja *queer*, quer seja *Unheimlich*, já traz uma imagem distintamente invasiva ao sujeito para que este seja capaz de rever seu próprio mal-estar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comprendemos as limitações do ensaio enquanto forma de escrita, entretanto lançamos mão deste gênero por reconhecermos certa interdisciplinaridade no tocante à abordagem que o objeto de análise exigia, e por percebermos a necessidade de uma livre elaboração acerca de um produto cultural tão contemporâneo que, a nosso ver, traz algo mais além de seu formato característico. Buscamos, ao lado disso, sintetizar o foco e a delimitação interpretativa de maneira tal que aquilo de mais evidente, sobretudo diante do tratamento sob a temática das imagens, corroborasse originalmente às nossas proposições.

A indagação da qual partimos, secundariamente neste ensaio, acabou por se afirmar como possível de maior exploração por especiais dois aspectos:

1) há uma necessidade de afirmação da imagem resultante do relance gay/transviado (*queer eye*) como uma solução face a um real ao qual já não se teme suportar. Se, por exemplo, os Cinco Fabulosos se atrevem a representar na mídia uma comunidade que está em escalada crescente de multiplicidade (LGBTIAQ+), ao mesmo tempo também precisam assegurar um componente assexuado mínimo para dialogar com a heteronormatividade ainda vigente sem perder a oportunidade de dissuadi-la de suas próprias compulsoriedades tóxicas ao cuidado de si mesmas, e, ainda, adentrar o plano das subjetividades de modo tal que a comodificação de seus “serviços” aos heróis também seja revertida em mensagem de afeto, de superação e combate às discriminações que de nada servem diante de tanta humanidade em comum.

2) se a interpelação de suas sexualidades (de *gays*) derrapa para além do visível, é porque, em suma, tornar pressupostamente a heterotopia (femininizantemente aparente) do reality show em uma plataforma de crítica – seja materialista, seja consumista, seja midiática –, seria descartar o semblante e querer erigir-se como uma verdade única, baseada apenas na representação fingida de revoltas e,

assim, pois, fadada a um monólogo em que rapazes alegres (*gay*) restituíram-se integralmente ou à anulação de si mesmos, ou à atuação como pícaros.

E, quanto a isso, a própria realidade se mostra constantemente insatisfeita, em seus acionamentos ao real. Tal como afirma Lacan ([1964] 1988, p. 61) “o real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, a pouca-realidade, que testemunha que não estamos sonhando. Mas, por outro lado, essa realidade não é pouca, pois o que nos desperta é a outra realidade por trás da falta do que tem lugar de representação”.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red, 1970.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1984] 2009. p. 411-422. (Ditos e escritos, II).

KANG, Jaeho. *Walter Benjamin and the media: the spectacle of modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2014.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1964] 1988.

_____. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1971] 2009.

_____. Responses to students of Philosophy concerning the object of Psychoanalysis. In: _____. *Television: a challenge to the psychoanalytic establishment*. New York; London, W. W. Norton & Company, [1974] 1990. p. 107-114.

LIMA, Nádia Laguárdia de. As incidências do discurso capitalista sobre os modos de gozo contemporâneos. *Mal Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 13, n. 3-4, p. 461-498, dez. 2013.

MANLOVE, Clifford T. Visual drive and cinematic narrative: reading gaze theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey. *Cinema Journal*, Austin, v. 46, n. 3, p. 83-108, 2007.

MCGOWAN, Todd. The priority of the example: speculative identity in film studies. In: FLISFEDER, Matthew; WILLIS, Louis-Paul. *Žižek and media studies*:

a reader. New York: Palgrave McMillan, 2014. p. 67-78.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio: a política do real de Slavoj Žižek. In: ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2011. p. 188-199.

TOMŠIČ, Samo. The fetish and the symptom. In: _____. *The capitalist unconscious: Marx and Lacan*. London: Verso, 2015. p. 141-184. eISBN-13: 978-1-78478-109-5

ŽIŽEK, Slavoj. La boucle de l'acte. In: _____. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Nantes, FRA: Capprici, 2010. p. 82-113. eISBN-13: 979-10-239-0044-6

_____. *The reality of the virtual*. Direção: Ben Wright. [S.l.], 2004. 1 vídeo (74 min).

_____. The undergrowth of enjoyment: how popular culture can serve as an introduction to Lacan, *new formations*, London, n. 9, p. 7-29, 1989.