



DANÇANDO CONTRA A CORRENTE: CORPORALIDADE E MOVIMENTO NO FILME BILLY ELLIOT

Wendell Marcel Alves da Costa

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, marcell.wendell@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar as referências culturais apresentadas na narrativa fílmica do filme britânico Billy Elliot. Esta produção em questão reflete a noção de imaginário sobre a produção de identidades orientadas por um comportamento social heteronormativo, investigando, sobretudo, a composição entre corporalidade e movimento na personagem central como um recuo frente aos processos e estabelecimentos sexuais vigentes no contexto histórico do filme. Para discutir essas questões, este ensaio toma como ponto de partida conceitos referentes a corporalidade, movimento, identidade, processos culturais, imaginário e representação no cinema, perfazendo uma orientação salutar dos desafios enfrentados pela produção do tema da sexualidade. Em suma, o filme analisado permite traçar um movimento discursivo acerca das particularidades vigentes no espaço fílmico, conduzindo o debate através da posição adotada pela produção em retratar uma história com fins políticos particularmente provocativos.

Palavras-chave: Corporalidade, Dança, Cinema.

INTRODUÇÃO

A participação do cinema em colaborar com a construção do imaginário social sobre a realidade instituiu a arte cinematográfica como um espelho da vida. Até mesmo, algumas vezes, mais interessante do que as histórias da vida real.

Como parte do seu processo de criação, o cinema, pode-se acreditar que usufrui de acontecimentos dos mais variados campos da sociedade, desde a luta de classes existentes em países em subdesenvolvimento até as questões envolvendo gênero e sexualidade em um subúrbio racista de um estado norte-

americano. Inevitavelmente, os espectadores acreditam que o que está posto na tela é, apenas e simplesmente, a vida projetada, com uma narração simplista e com os insucessos, ou anticlímax, postos de fora da história.

Na construção de uma obra fílmica, torna-se mais evidente os desafios enfrentados pelo personagem central, principalmente os insucessos e as vitórias. Essa opção é apenas uma parte da construção do roteiro cinematográfico, preconizando as reviravoltas e tornando o enredo cada vez mais interessante aos espectadores. É isso que nos faz acompanhar um filme do começo ao fim, com os seus picos dramáticos e o seu clímax.



Assim, o roteiro de cinema é uma arte de atratividade.

Logo, como acreditar que é possível desenvolver um diálogo salutar entre a realidade e o espaço fílmico se nele são recriados acontecimentos, fatos, discursos e concepções da realidade?

O paradigma que consta na história do cinema perscruta essas problematizações referentes ao sentido do filme: na estrutura fílmica podemos conceber uma individualização concernente à visão de mundo de um artista, então o cinema é se não uma representação contumaz da realidade social moderna. Em suma, o audiovisual conduz o mundo, o fabrica ao seu modo por meio da linguagem cinematográfica (COMOLLI, 2008).

Essa visão também corrobora outra mais delicada: o cinema utiliza de códigos, representações, processos sociais e fenômenos políticos para evidenciar o seu sentido real na construção do espaço fílmico. É por isso que o cinema, com suas histórias fantásticas e fazem tão sentido para os espectadores. Mesmo aquelas difíceis de acreditar, como as abordadas pela ficção-científica, mas que contém um tratamento a respeito da interação social acometida por similitude.

Esse fato deve-se por que:

O cinema possui a especificidade de retratar como nenhum outro mídia a realidade física. Todos os seus recursos (como, por exemplo,

a montagem), devem ser usados de modo a fazer fluir no écran a materialidade das coisas, na sua indecibilidade, contingência e complexidade. (COSTA, 2006, p. 211).

É nesse sentido que este trabalho caminha, na identificação dos sentidos plásticos fílmicos que colaboram para compreender melhor a sociedade em que vivemos.

Na realidade, concebemos o cinema por um viés político, social, cultural e ideologizante (COSTA, 2003). Como instituição social, o cinema faz parte da sociedade na medida em que contribui para construí-la através dos movimentos e processos culturais representados pelos filmes (COSTA, 2015a). Muito embora não esqueçamos que o cinema também tem sua parcela em desvirtuar os sentidos das organizações sociais, e até mesmo criando estereótipos do comportamento humano, e mais diretamente do comportamento gay (COSTA, 2015b). Um exemplo marcante disso é o polêmico documentário *O Celulóide Secreto* (Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1996), que descortinou os bastidores da produção de imaginário sobre a homossexual representada em filmes americanos.

Dito isso, utilizamos o cinema como uma produção de ideologia marcada por visões vigentes na sociedade. Em destaque, sabemos que a trajetória do filme percebe na realidade a construção de estabelecimentos políticos sobre a organização cultural. São formas



complexas de representação, mas que contribuem enormemente para entender os diferentes contextos históricos em que a sexualidade encontra barreiras controladoras na sociedade.

A metodologia adotada neste trabalho é a análise e desconstrução fílmica de um longa-metragem. A partir disso, utilizando referências de destaque na produção científica, discutimos conceitos como os de corporalidade, movimento, sexualidade, identidade, processos culturais e representação no cinema, perfazendo uma orientação salutar dos desafios enfrentados pela produção audiovisual em questão do tema da sexualidade. O método de análise fílmica contribui para desenvolver um debate teórico-crítico acerca dos conceitos trabalhados aqui, como corporalidade e movimento no espaço fílmico.

Oportuniza-se, neste trabalho, em direcionar o debate acerca da construção da corporalidade como um período para legitimidade da sexualidade enquanto etapa da construção humana. O filme *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) é referência neste ponto, por que apresenta uma história que demarca o corpo como objeto central de análise, frente a uma sociedade operária conduzida a uma visão machista-heteronormativa do comportamento masculino.

Além disso, também destacamos como o movimento do corpo, em seu sentido transgressor, incorpora conceitos primários na percepção do sujeito enquanto condutor de suas colocações políticas. Outrossim, não será de menor importância afirmar também a possibilidade de insinuar uma relação próxima da vontade de saber (FOUCAULT, 2013), tendo como base a sexualidade do outro e a interação entre os corpos, um ponto de eventual discussão no filme em questão.

No último momento deste trabalho apresentamos um painel de referência acerca dos discursos construídos e uma análise mais objetiva sobre os conceitos apresentados. Em nossa visão última percebemos no filme *Billy Elliot* uma narração eficaz em distribuir em sua narrativa, o gerenciamento de fatos concretos da sociedade atual, como a questão trabalhista, a dominação masculina e a sexualidade do outro através da poética da imagem cinematográfica.

Corporalidade e movimento no cinema

Desde os iniciais debates sobre movimento e tempo na relação com a construção da imagem cinematográfica nos trabalhos de Deleuze, o cinema já possuía um abrangente e já definido prospecto conceitual acerca do tempo e do espaço fílmicos.

O cinema é uma produção de ilusão, a mágica de que existe, na projeção do filme, o



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

movimento da imagem. Mas como sabemos são quadros projetados em uma velocidade considerável, o que dá a ilusão de movimento, sustentada pela *persistência da visão*.

Todavia, em seu sentido filosófico, a espacialidade do filme orienta-se pela sensação de movimento dos quadros. Nesse espaço fílmico, o movimento dos corpos se desloca, significa o espaço sensibilizado como real pelo espectador. A corporalidade, enfim, ressignifica o espaço fílmico, gerando nele um poder simbólico constituído de predicados sensíveis à historicidade subjetiva dos personagens.

Seguindo por uma direção diferente sobre a discussão da imagem-movimento elaborado em Deleuze (1985) e, noutra concepção em Bergson (2006), priorizamos a produção do movimento pela condução dos corpos no espaço fílmico, como o movimento regido pela corporalidade e suas particularidades socioculturais e subjetivas. O movimento em si é uma *transgressão* do espaço, sendo este habitado ou não, vivenciado ou não. O movimento possibilita a constituição de um saber e a geometricidade das posições corpóreas dos sujeitos no espaço.

Sendo assim, indicamos uma visão central: no bojo do espaço fílmico existe um movimento altamente subjetivo representado pelo movimento dos personagens, no caso do filme *Billy Elliot*, pela dança. Esse

movimento indica uma carga dramática que transgredir um movimento anterior qualificado como estável, domesticado, simbolicamente tomado pela ideia normatizada de heterossexualidade. Uma clara manobra de dominação masculina (BOURDIEU, 2002).

O movimento instituído pela dança marcante de *Billy Elliot* corrobora outra inquietação. A passividade de estar acometido por uma estrutura controladora, como em uma prisão sem grades, é indicada no personagem secundário de Michael. Enquanto que um personagem transgredir o espaço através do movimento, o segundo se resguarda fielmente ao seu comportamento considerado “errante”.

De acordo com Maluf (2002), sob a perspectiva fílmica retirada do longa-metragem espanhol *Tudo Sobre Minha Mãe* (Pedro Almodóvar, 1999), o corpo representado no espaço pode admitir a variante de oculto e a corporalidade de pública. Isso depende não apenas de um efeito transformador dos sujeitos enquanto agentes representantes de discursos, logo, seres políticos, como também, no segundo caso, de uma construção de identidade cultural frente a processos políticos delimitantes da sociedade. Com toda a certeza, o segundo fator exige do indivíduo maior empoderamento e gerenciamento das emoções complexas.

Tanto o corpo oculto quanto a corporalidade pública podem ser admitidas na



análise da personagem de Michael. A construção da identidade, no entanto, só se faz presente por meio da sociabilidade com o Outro, neste caso, com o amigo Billy Elliot. Seguindo na lógica de Goffman (1988), esse embate interacional entre os dois sujeitos em processo de descoberta do corpo e de seus lugares no mundo quebra noções preconizadas pelo senso comum e segue para outro entendimento: a construção do estereótipo e a massificação do imaginário social sobre o comportamento masculino.

“Não são apenas meninas que podem dançar *ballet*”, diz quase a todo o momento Billy Elliot para o seu pai e irmão. Esse discurso do jovem rapaz é canalizado na dança, pelo movimento corporificado: seu corpo se contorce, seus braços giram, seus pés não cansam de tocar o chão em uma sintonia frenética e emocionante. É, novamente, o movimento, a dança, com um sentido de transgressão da estrutura social, do preconceito e da domesticação dos corpos.

Como um painel de resposta, tem-se uma sociedade de classes em conflito como pano de fundo. Soa, contudo, mais como uma ingerência da sociedade precursora do preconceito; mas que encontra um equilíbrio para superar os desafios dos novos desenhos culturais da modernidade. As escolhas feitas pelo pai de Billy Elliot têm justamente essa função de apresentar a mudança como um

movimento constante que necessariamente precisa ser qualificado como tal para a realização e o ajustamento de novas posições na sociedade.

Billy Elliot e sua representação das identidades culturais

A relação entre cinema e dança não é nova. Visto por uma ótica, a dança sempre esteve presente no cinema, desde uma pequena filmagem realizada pelos Lumière de dois homens dançando juntos, até em produções mais elaboradas como nos filmes musicais americanos das décadas de 30 e 40, tendo como representantes Fred Astaire e Gene Kelly nas cenas, e Vincente Minnelli na direção.

Filmes como *Amor, Sublime Amor* (Robert Wise e Jerome Robbins, 1960), *Hair* (Milos Forman, 1979), *Os Sapatinhos Vermelhos* (Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948) e *Cantando na Chuva* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1952) estão no imaginário dos espectadores de cinema por que possuem narrativas elegantes, enredos bem construídos e são, obviamente, puro e delicioso entretenimento.

Com a exceção do primeiro, os demais são musicais criados exclusivamente para desafiar a criatividade dos cineastas americanos e britânicos no aperfeiçoamento do gênero em



questão. O escapismo do filme musical não reluta em ir mais além.

Levantada a menção a dança e cinema, não temos a intenção de adentrar mais afundo no viés histórico dessas duas formas de arte. Acima de tudo, temos como foco a representação da dança como um artifício no filme depositado pelo dispositivo do movimento, que afinal sustenta a ideia de reivindicação de pertencimento do corpo no espaço social.

O corpo dançante no espaço social gera movimento e habita-o de tal sorte que se torna uma representação social. Nesse processo, as identidades culturais são construídas e definidas, incorporando códigos, símbolos e signos existentes no imaginário social. O confronto de ideias – leia-se cruzamento, distribuição, confecção, compartilhamento e condução, em seu sentido dialético – entre Billy Elliot e sua professora de dança, seu professor de *boxe*, sua colega das aulas de *ballet*, seu amigo Michael, seu pai, seu irmão, entre outros sujeitos envolvidos no processo de construção social, ao mesmo tempo em que recebem um *ethos* do jovem dançarino, eles próprios concebem uma imagem dele. São trocas simbólicas agenciadas por contratos sociais correspondentes às realidades culturais de cada sujeito.

Nesse ínterim, dançar contra a corrente representa colocar em pauta uma posição

política e subjetivamente ligada aos processos de construção da identidade, ao lado de conjunturas que estabelecem posições e papéis sociais. Esses papéis são relativizados durante a construção da identidade de gênero, e o movimento provocado pela dança questiona principalmente a definição desses papéis sociais. Como referência, o filme brasileiro *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcanti, 2014) representa essas estruturas sociais, e na *cena master* da música Fala, apresenta o movimento do corpo no espaço como transgressão dos estabelecimentos sociais vigentes (COSTA, 2015a). Obviamente, aqui constam outros elementos, como a trilha sonora e a fotografia que enquadra a sempre presente circularidade no respectivo filme.

No caso do filme *Billy Elliot*, o movimento do protagonista encontra paisagens marcadas pela consolidação de comportamentos demarcados. A fotografia enquadra essas paisagens: a sala da luta de *boxe*, a sala das aulas de *ballet*, as ruas da cidade, as minas de carvão e, apenas no último ato do filme, a escola profissional de *ballet*, em Londres.

Qual a relação entre esses cenários? Que tipo de profundidade dramática eles provocam na narrativa ao ponto de tornar o entendimento do filme algo salutar?

A incorporação desses cenários revela a contraposição de diferentes modos de



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

sociabilidade e sensibilização para com as atividades cotidianas da vida. São diferentes qualidades de representação social em situações distintas, em destaque a do ringue de luta e, na profundidade de campo, o salão de dança com a barra de sustentação das dançarinas.

Sobre os sentidos de representação, Hall (1997 *apud* SANTI e SANTI, 2008, p. 2 – 4) afirma que:

É através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos – como representamos – que damos significados. Ou seja, em parte damos significados aos objetos, pessoas e eventos através da estrutura de interpretação que trazemos. E, em parte, damos significado através da forma como as utilizamos, ou as integramos em nossas práticas do cotidiano.

[...] Representar é usar a língua/linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. A representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura. Ou, de forma mais sucinta, [...] representar é produzir significados através da linguagem. Descrever ou retratar, junto a simbolizar e significar.

[...] A representação é a produção do significado, do conceito, em nossa mente através da linguagem, muito adiante da existência de fato ou da observação empírica.

O efeito sonoro contribui para a significação do espaço e suas representações

no âmbito fílmico: os murros e socos na luta de *boxe* em contraposição ao som da música clássica e das referências em francês da professora de *ballet*. O grosseiro e o delicado, o primitivo e o moderno, o masculino e o feminino, o clássico e o pop. É, na verdade, uma tentativa de tornar como objeto determinadas arquiteturas humanas estruturadas por categorias históricas, culturais e políticas.

No âmbito antropológico, diversos estudos já foram realizados acerca da construção do corpo em realidades culturais plurais (ROCHA PITTA, 2008; MEAD, 1979; MITCHELL, 2010). A partir desses estudos, compreende-se como o corpo se torna parte representável da sociedade em que está situado.

No âmbito fílmico, a construção do corpo em uma sociedade industrializada também colabora para a compreensão das diversas formas de representação social nos espaços públicos e privados. A dualidade desses dois ambientes produz binariedades enquanto corporalidades insurgentes em instituições sociais regidas por poderes delimitantes e controladores: a escolar e a familiar. Esses ambientes produzem corpos identificadores de códigos existentes no escopo social de seus reprodutores sociais, e a representação é um canal por onde a reprodução encontra uma admissão plausível para a sua incorporação no



meio social. Em outras palavras, a respeito da dominação masculina, as corporalidades dos primogênitos são construídas e suas identidades são moldadas inconscientemente.

De acordo com Bourdieu (2002: 42), tendo em vista a construção social dos corpos e a adequação a um *habitus*,

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus* moldados por tais condições. [...] Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre os sentidos das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. [...] Seus atos de conhecimento são [...] de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que 'faz', de certo modo, a violência simbólica que ela sofre.

Como, dessa maneira, ir ao caminho oposto a uma estrutura que se compromete

com a mobilização e controle dos corpos? As corporalidades existentes no âmbito social podem ser reflexos, nessa medida, das forças estruturantes da sociedade industrializada em suas diferentes formas de persuasão do indivíduo.

As identidades culturais são conduzidas para com os condicionamentos sociais, deletando da esfera cultural quaisquer outras formas de representação social, diferente daquelas programadas pela estrutura social heteronormativa-machista-cristão.

Ainda que a história do filme Billy Elliot tenha um intenso jogo de classes (operários-mineiros indo contra ao neoliberalismo dos empresários capitalistas), ela não deixa que as noções práticas da organização vigente nesta sociedade decline completamente na ideologia machista o jovem Billy Elliot, que, metaforicamente, dança contra a corrente. Apesar de o âmbito social difundir um determinado comportamento de gênero, masculino heteronormativo, o protagonista utiliza a dança, o movimento, como dispositivo de controle do próprio corpo, inferindo sentidos políticos encadeados e canalizados pela/na arte.

O filme ora analisado neste trabalho também estabeleceu outros diálogos, a exemplo do que foi apresentado em Perurena (2013). A autora conduz uma discussão acerca do desvencilhamento da obra fílmica



em razão dos estudos de gênero e o movimento feminista e de mulheres no campo teórico.

Por outro lado, aqui destacamos outras diretrizes teóricas e críticas sobre o filme britânico. Composto pela presença de conceitos sobre o movimento, a dança, corporalidade, representação e identidade, este trabalho orientou-se das manobras fílmicas usufruídas pelo diretor do filme, a fim de salientar alguns pontos de referência de temas voltados para a área da sexualidade, do gênero e da representação fílmica.

Foi a partir da obra fílmica que destilamos um tratamento teórico-crítico, e não o contrário. Esse processo nos levou a identificar, mais saborosamente, os procedimentos técnicos e humanos adotados para a realização da obra cinematográfica, e não se sujeitando a proceder de manobras sistematicamente provocativas acerca do material audiovisual. Em suma, o filme em si, nos entregou um complexo e instigante painel humano, político, cultural, ideológico, artístico e, sobretudo, poético.

A poética da imagem, do movimento, do som, da dança ocupando os espaços, as ruas, os cenários, nos faz lembrar conscientemente outras paisagens cinematográficas e humanas. A mistura deliciosa de clássico e pop funciona muito

bem para não fomentar uma narrativa, ora, vejamos, classicista.

É por isso que, tendo em vista o cinema como dispositivo de exposição e problematização do mundo (ALMEIDA, 2014), o filme Billy Elliot poderá encontrar campo de discussão nos mais diversos e multiculturais ambientes de formação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS...

Este trabalho se dedicou a dar especial atenção aos temas centrais da sexualidade, gênero e representação fílmica na produção Billy Elliot. Em resposta, foram traçados algumas linhas de pensamento sobre a presença de movimento, corporalidade, espaço, identidade e processos culturais na construção da narrativa do filme, que ganham, por assim dizer, maior destaque em relação ao diálogo com o filme.

Como proposta, partimos do pressuposto de distanciamento das referências anteriores, deixando que a obra em particular descortinasse algumas temáticas referentes ao campo teórico-crítico da sexualidade e do gênero. A sua maneira, o cinema funciona como um dispositivo de gerenciamento do pensamento humano, produzindo reflexões subjetivas sobre as noções das coisas do mundo. E foi esse o procedimento adotado aqui.



A imagem na pós-modernidade é um objeto que está em sincronia com os desafios trazidos pela quebra ou invisibilidade das fronteiras conceituais, além de dificultar a sistematização da experiência específica sobre a sua total influência na realidade social (JAMESON, 2004). A imagem, sendo um condutor de ideologias e concepções simbólicas, agencia sujeitos, estigmatiza grupos, agrupa etnias, desloca componentes, produz retóricas mundializadas e discursos dialéticos, forja comportamentos e representa vivências “perfeitas”.

Logo, desconstruir a imagem, principalmente a fílmica, que abarca uma enorme parcela da população mundial, tornou-se um exercício constante pelos pesquisadores. As áreas da produção humana se comprometem em desvendar a imagem. Nesse sentido, não são apenas os artistas – sujeitos ativos no processo de construção da imagem –, e nem tampouco os críticos e teóricos – agentes definidores dos métodos de análise – os participantes isolados na análise da imagem. As pessoas comuns, os consumidores, os escolares, os trabalhadores, os espectadores e telespectadores estão diante de um desafio diário de exercício de consumo e interpretação da imagem, resultado do processo constante e globalizado da estetização do mundo (LIPOVETSKY, 2015).

A sexualidade forjada nas mídias equaliza discursos compreendidos como naturalizados pelos consumidores da imagem cinematográfica. Instituir, portanto, uma leitura da imagem, enquadra a possibilidade fundamental de questionamento do que é projetado, pela ação dos (tele)espectadores. Estes, em resumo, tornar-se-ão leitores das imagens, participantes da função de decodificadores do desenho imagético composto de nuances simbólicas, de poder, ideologia e sujeição.

Referências

- ALMEIDA, Rogério. **Possibilidades Formativas do Cinema**. In: *REBECA*, ano. 3, ed. 6, jul./dez., 2014.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- COSTA, José Filipe. **Uma teoria por um cinema da realidade, Uma leitura de *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, de Siegfried Kracauer**. In: *Doc On-line*, n. 01, pp. 211 – 225, dezembro, 2006.
- COSTA, Wendell M. A. **Tempo e desejo no nordeste brasileiro: o caso de A História da Eternidade e sua representação dos processos**



culturais. In: *Anais I Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, Bauru, 2015a.

_____. **Cinema e sexualidade**: debate histórico-teórico da representação da personagem homossexual masculina. In: *Anais XI Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades*, Campina Grande, 2015b.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MALUF, Sônia Weidner. **Corporalidade e desejo**: Tudo Sobre Minha Mãe e o gênero na margem. In: *Estudos Feministas*, ano 10, pp. 143 – 153, 2002.

MEAD, Margareth. **Sexo e temperamento**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MITCHELL, J. Clyde. **A dança Kalela**: aspectos das relações sociais entre os africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In: *Antropologia das Sociedades Complexas*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

PERURENA, Fátima. **Billy Elliot** – O amor como superação. In: *Revista Bagoas*, n. 10, pp. 193-206, 2013.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **O corpo inserido em diversas lógicas culturais**: uma poética da sexualidade. In: *Revista Bagoas*, n. 02, pp. 65-73, 2008.

SANTI, Heloisa Chierentin. SANTI, Vilso Junior Chierentin. **Stuat Hall e o trabalho das representações**. In: *Revista Anagrama* – Revista Interdisciplinar da Graduação, ano 2, Ed. 1, set./nov., 2008.