

Olhares dialógicos como proposição para representações de narrativas lésbicas na fotografia¹

Lara Reis²

Eduardo Queiroga³

Universidade de Minas Gerais - UFMG

Resumo

O artigo propõe formas criativas e contra-hegemônicas de representar lésbicas nas mídias visuais, com foco na fotografia em um contexto marcado por silenciamentos e violências contra a comunidade *queer*. A análise articula teorias de Djamila Ribeiro, Laura Mulvey, Monique Wittig e Ariella Azoulay, abordando a fotografia como instrumento de dominação. Estrutura-se em três eixos: histórico das fotografias lésbicas, crítica ao olhar masculino e a dialogicidade nas práticas fotográficas, culminando na análise da série *Faces and Phases* (2006–presente), de Zanele Muholi, em diálogo com os conceitos de fotografia dialógica de Eduardo Queiroga.

Palavras-chave: fotografia; lesbianidade; representatividade; fotografia dialógica; sexualidade

Contexto histórico

Lésbicas tiveram suas histórias pouco contadas e, quando aconteceu, raramente o discurso trouxe suas próprias vozes, foi escrito pelas suas próprias mãos, ou fotografado através dos seus próprios olhares. Por isso, este artigo se inicia com um exercício de memória, com perguntas direcionadas ao leitor. Qual fotografia você se lembra de ter visto que representa um casal explicitamente lésbico? Seja uma foto de amigas, algum cartaz publicitário para o mês do orgulho LGBTQ+ ou um ensaio artístico? Caso não seja possível recuperar uma fotografia de circulação pública, olhar para o âmbito privado da imagem pornográfica pode trazer à mente de certos leitores uma representação mais palpável de relações lésbicas.

Ao buscarmos referências de casais heterossexuais, existe a mesma dificuldade? Quando é mencionada a fotografia *VJ Day in Times Square* (EISENSTAEDT, 1945) – de um marinheiro beijando uma enfermeira – uma imagem nítida facilmente vem à memória de diversas pessoas. Apesar de ser alvo de discussões acerca do consentimento do beijo e poder representar um assédio, a fotografia de Alfred Eisenstaedt ainda é celebrada como

¹ Trabalho apresentado na IJ07 – Comunicação e Cidadania, da Intercom Júnior – 19ª Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação, 9º Semestre, do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, bolsista PIBIC CNPq, e-mail: lara2021@ufmg.br.

³ Orientador do trabalho e professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, e-mail: queiroga.eduardo@gmail.com.

romântica. Outra imagem bastante propagada é *O Beijo do Hotel de Ville* (DOISNEAU, 1950), fotografia do que aparenta ser um casal heterossexual apaixonado nas ruas de Paris. O gesto tem sua espontaneidade polemizada, com argumentações levantadas sobre uma possível encenação do beijo, a despeito de sua aparente naturalidade. Contudo, em momento algum a polêmica se trata de qualquer indecência e imoralidade do beijo, como é de praxe com beijos homoafetivos em fotografias, filmes, novelas e até no cotidiano fora das imagens. Duas mulheres que demonstram afeto romântico na rua, na escola ou na igreja não têm a liberdade de dar um simples beijo corriqueiro. Em diversos contextos, o ato é sensacionalizado, repreendido e caçado por pessoas à sua volta. Talvez não seja preciso buscar referências tão distantes: pensemos em álbuns de família, que possuem dezenas de fotografias de casamentos. Nestas imagens tradicionais, marido e mulher têm registrados momentos de troca de votos, beijos, poses que explicitam que são, de fato, um casal. Talvez já tenham sido vistas tantas fotos de casais heterossexuais ao longo da história, que elas passem despercebidas – são consideradas padrão, se camuflam com a sua suposta “neutralidade”.

A escassez de registros imagéticos de mulheres se amando, mesmo que recentemente, não decorre da sua inexistência em determinados períodos históricos, mas da forma como grupos subalternizados foram sistematicamente silenciados e deslegitimados. Se lésbicas sempre existiram, mas enfrentavam diversos silenciamentos ao se autorrepresentarem, quem as registrou nas raras ocasiões em que eram retratadas? Que mãos portavam as câmeras no momento de capturar suas imagens? Para Monique Wittig, essas mãos são as responsáveis por transformar mulheres em vítimas de exclusões sistemáticas. A autora discorre: "as imagens pornográficas, os filmes, as fotos de revistas, os pôsteres publicitários que vemos nas paredes das cidades, constituem um discurso, e este discurso cobre o nosso mundo com os seus signos, tem um significado: as mulheres são dominadas." (WITTIG, 1980, p. 6-7). As mãos que constroem as imagens de mulheres e controlam o que acontece com elas, como circulam e a quem são destinadas criaram um discurso que impossibilitava – e cria barreiras até hoje – que lésbicas explorassem suas identidades a partir de postos de influência. Wittig argumenta como grupos oprimidos estão habituados a essa subjugação e enfrentam grande repressão quando se recusam a permanecer silenciados, se vendo habituados a um discurso “que diz: não tens o direito de falar porque o teu falar não é científico e não é teórico, estás a

um nível errado de análise, estás a confundir discurso e realidade, o teu discurso é ingênuo, compreendes mal esta ou aquela ciência” (WITTIG, 1980, p. 8).

Djamila Ribeiro (2017) aponta como rotular falas de grupos subalternos como “pouco científicas” ou “sem neutralidade” é um recurso do discurso colonizador. Ao citar Grada Kilomba, a autora evidencia que a pretensa neutralidade privilegia vozes alinhadas ao padrão branco, masculino e heteronormativo. A universalização escolhe uma parte para representar o todo, quando o todo é diverso demais para ser resumido a uma única representação. Análises simplistas e universalizantes apagam a diversidade e produzem violência simbólica, especialmente contra mulheres negras, como alerta Ribeiro (2017, p. 42–43). No contexto deste artigo, isso suscita a pergunta: de quais mulheres lésbicas estamos falando? Mesmo em pautas sobre opressão, narrativas negras seguem marginalizadas. A autora propõe a interseccionalidade como ferramenta essencial para combater esse apagamento e compreender a complexidade das identidades, o que será articulado aqui a partir dos recortes de sexualidade e gênero, sem ignorar outras interseções possíveis. Assim, evidencio que esta “mulher lésbica” simbólica não existe, logo refiro-me ao grupo de forma estrutural.

O olhar masculino

A representação de mulheres na mídia foi analisada por Laura Mulvey, tratando-se da linguagem cinematográfica hegemônica. Apoiada em uma análise estrutural, sua teoria se apropria politicamente dos conceitos psicanalíticos freudianos, e os aponta como reflexos do inconsciente patriarcal. O falocentrismo é colocado pela autora como ferramenta do sistema hegemônico para inferiorizar as mulheres, ou seja, a existência da mulher é condicionada ao homem, ela só existe como negação a ele (MULVEY, 1977, p. 438). Colocada como outro em relação ao eixo masculino, a mulher é “presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (MULVEY, 1977, p. 438).

A fetichização das mulheres nas mídias visuais reflete o “*male gaze*” (olhar masculino) cunhado por Mulvey, que as reduz a objeto de prazer visual (escopofilia). Nesta posição de objeto, a mulher é privada da sua capacidade de agência e de desejo, enquanto o homem – contracenando na maioria das obras como seu par romântico –

detém a posição de agente, de "fazedor" e "queredor". A fotografia, assim como o cinema, opera sobre o inconsciente coletivo, reforçando essas hierarquias. Ariella Azoulay resume a relação de poder que existe no momento da captura da foto, descrevendo o desequilíbrio que existe entre o papel do fotografado, relegado a figurante ou matéria-prima, enquanto o fotógrafo tem a sua agência e visão enaltecidas (AZOULAY, 2019, p. 131). Essa hierarquia que mimetiza as explorações coloniais é espelhada em como o patriarcado invade, viola e desumaniza os corpos de mulheres por meio da sua representação imagética.

Se os corpos de mulheres heteronormativas são esmiuçados com a única intenção de atender aos desejos masculinos, como são retratadas lésbicas, que não têm interesse em atrair esses olhares? Lésbicas enfrentam um paradoxo: são ao mesmo tempo rejeitadas e fetichizadas pelo olhar hegemônico. Homens que projetam nessas mulheres fantasias pornográficas sentem-se livres para publicizar suas perversidades. Retomando um ponto do início deste artigo, um casal de mulheres que se beija na rua enfrenta dois principais perigos: o da violência como repulsa, mas também a violência na forma de assédio sexual. Ambas agridem verbal e fisicamente, culminando em estupros "corretivos"⁴ e lesbocídios. Zanele Muholi - autora da obra *Faces and Phases* - relata ter comparecido a inúmeros "funerais lésbicos" ao longo de sua vida, nos quais enterrou membros da sua comunidade como consequência da lesbofobia. Noxolo Nogwaza, ativista lésbica sul-africana, foi brutalmente assassinada após ser estuprada por um grupo de homens (HUMAN RIGHTS WATCH, 2013). O ataque foi menosprezado pelas autoridades locais, assim como outros diversos casos na região. Brutalidades como esta fazem com que muitas lésbicas temam pelas suas próprias vidas e as de suas parceiras, reprimindo suas próprias identidades. O discurso pornográfico "ordena-nos que nos mantenhamos na linha e mantém na linha aquelas que teriam tendência a esquecer quem são: esse discurso chama o medo" (WITTIG, 1980, p. 7). Para combater a estrutura heteronormativa e patriarcal, faz-se necessário que criemos nossas próprias linguagens e olhares, preservando a humanidade e a pluralidade das mulheres lésbicas.

Olhares dialógicos

⁴ Estupro "corretivo" é uma violência sexual praticada contra indivíduos LGBTQIAPN+, com o intuito de "convertê-los" para a heterossexualidade.

A superação do olhar hegemônico pode residir no entendimento de que todo indivíduo abrange multitudes de expressões e papéis sociais. A representatividade, frequentemente evocada em discursos atuais, busca incluir narrativas sub-representadas na mídia *mainstream*. Todavia, o que se observa é a perda de espaço das representações genuínas, ofuscadas por estereótipos que falham em capturar a complexidade dos grupos, pois visam apenas ampliar o público consumidor. Narrativas genéricas são seu resultado, que não estabelecem vínculos com o espectador tampouco com o retratado. Como, então, amplificar as narrativas lésbicas preservando a dignidade desses indivíduos e a autenticidade das alegrias, dores, conquistas e superações que marcam as suas trajetórias?

Uma resposta pode estar no conceito de dialogicidade, proposto inicialmente por Paulo Freire e inserido no âmbito fotográfico por Eduardo Queiroga. A dialogicidade diz respeito à natureza dialógica da comunicação e da aprendizagem, em que o conhecimento é construído de forma colaborativa, horizontal e respeitosa entre os envolvidos. Este conceito implica em um empenho ativo do fotógrafo em reaprender sua prática e abrir-se à pluralidade de existências, visto que as hierarquias foram profundamente enraizadas pelo sistema em toda conduta (QUEIROGA, 2023, p.4). A importância de lutar contra a invisibilização é expandida pelo autor, quando afirma que:

Assumir a presença do outro – e não o seu apagamento – é reconhecer a riqueza da pluralidade, é resistir contra pensamentos e ideais que subjagam o outro, que o consideram atrasado, menor; é se colocar contra a unificação de normas, costumes, idiomas, moedas como único caminho. É também apostar na inapreensibilidade do outro, daquele que não se deixa apanhar assim tão facilmente (QUEIROGA, 2023, p. 5-6).

A prática fotográfica que reduz sujeitos a objetos deve ser subvertida em prol de políticas contra hegemônicas. Para Ariella Azoulay (2019, p. 136), é a aproximação simbólica, física e afetiva — e não apenas o que é capturado pela câmera — que rompe pactos coloniais. Com base no conceito de fotografia dialógica, proponho que um caminho possível para representações dignificantes de experiências *queer* seja o esforço de enxergar através de “olhares dialógicos”. Para respeitar tanto o sujeito retratado quanto os recortes que o atravessam, é necessário abordar essas vivências em sua especificidade. A dialogicidade surge como uma ferramenta fundamental para reconhecer a pessoa fotografada como agente. Essa abordagem, no entanto, não busca esgotar significados, mas parte do reconhecimento da impossibilidade de captar todas as nuances em um único disparo da câmera. Aceitar essa infinitude torna-se um ponto de partida na construção de imagens que desafiam a invisibilidade.

O termo “olhares dialógicos” simboliza a superação do olhar universalizante e opressivo masculino. Antes de chegar a esta expressão, possibilidades como “olhares femininos” ou “olhares alternativos” vieram à mente. Todavia, são tão opressivos quanto a imposição do olhar hegemônico – o primeiro limita a dialogicidade a um binarismo que não dá conta de representar a comunidade LGBTQ+; o segundo cristaliza as experiências *queer* no lugar do “outro”, do estranho à norma. O uso do plural também é intencional; afinal, são inúmeras as possibilidades de olhares.

Zanele Muholi e o ativismo visual

O trabalho de Muholi entra como interseção entre todos os tópicos anteriormente mencionados. Ao invés de descrever sua atuação como artista, Muholi autodenomina-se “ativista visual” pois utiliza da “fotografia para confrontar e curar” (CRUZ, 2025). O termo cunhado por ela ressalta o papel do fotógrafo como colaborador da manutenção do status quo ou disruptor do mesmo. Nasce em 1972 em Umlazi – *township* localizada em Durban, cidade sul-africana – Zanele Muholi cresceu em meio às tensões raciais impostas pelo regime do *apartheid*. Sua formação foi atravessada pelo racismo institucionalizado e a brutalidade contra indivíduos LGBTQ+. Simultaneamente, ela relata sua experiência frequentando concursos de beleza *queer*, ambientes de resistência e celebração onde essa comunidade podia escapar brevemente da realidade que lhes impedia de viver. Sobre a visibilidade de figuras *queer*, Muholi relata que “não tinha registros visuais históricos que pudesse usar como um ponto de referência para afirmar que nós existíamos”, assim como observava uma ausência de representatividade na mídia *mainstream* (QUEIROZ; NOGUEIRA; VITORIO, 2025, p. 189). Apesar de tal falta, as poucas informações a respeito de pessoas LGBTQ+ que alcançavam Muholi e sua comunidade eram relatos de violências. Graças à luta da comunidade *queer* e do movimento negro, a África do Sul foi o primeiro país a reconhecer como um direito humano a proteção contra discriminação por gênero e orientação sexual, em sua Constituição de 1994 (SOUTH AFRICA, 1994). Em 2006, legalizou o casamento homoafetivo e em 2004 permitiu a alteração de marcadores de gênero em documentos oficiais (EQUALDEX, 2024). Contudo, a *queerfobia* continua infiltrada na mentalidade da população, levando à persistência de brutalidades e da omissão de autoridades.

Zanele Muholi descreve seu próprio trabalho como a construção de uma “história visual” das comunidades negras *queers* sul-africanas feita por seus próprios membros

(PRINCETON, 2017), ressaltando a interseccionalidade de políticas raciais às LGBTQ+. Ainda que a escassez e a violência rondem a comunidade, Muholi contesta a hiper representação da precariedade na produção de imagens *queer*. Mostrar que a vida de lésbicas não se resume às suas opressões retoma a dignidade que lhes foi sistematicamente negada. Enxergar a si e à sua comunidade em contextos que extrapolam a dor torna-se condição para mais do que sobreviver: viver plenamente. É esse impulso que move Muholi a iniciar seu projeto documental *Faces and Phases*.

Iniciada em 2006 e em andamento até a atualidade, *Faces and Phases* é uma série com mais de 500 retratos em preto e branco de pessoas negras sul-africanas com identidades *queer* – lésbicas, não-binárias, transsexuais, bissexuais. São retratadas pessoas com expressões diversas de gênero, que utilizam roupas, cabelos e maquiagem como autoafirmação. Sob variadas luzes, enquadrados ora da cintura para cima, ora somente o rosto, de frente para a câmera ou lateralmente, todos os fotografados compartilham uma característica em suas poses: estão sempre encarando o espectador. Suas expressões são ambíguas, como se estivessem examinando quem os vê, assim como fazemos com cada retrato (Figura 1). É essa ambiguidade que traz, segundo Ana Paula Vitorio, a subversão do olhar hegemônico. Ao referir-se às demais obras de Muholi que também carregam esse traço, a pesquisadora discorre sobre como não conseguimos, como espectadores, escapar do seu olhar fixo:

Não é trivial que, dessa vez, seja Muholi, uma pessoa negra retinta de gênero fluido, quem diz: Como ousa me inventar? Como ousa tentar me categorizar com as suas mesmas ferramentas coloniais? Me observe te olhando com um olhar que devolve não apenas o seu olhar, mas tudo o que me custou estar aqui te olhando de volta. Veja que também eu, deste lado, sou capaz de inventar você (VITORIO, 2025, p. 188).

Figura 1 – À esquerda: Bakhambile Skhosana. À direita: Bongiwe “Twana” Kunene, fotografias da série *Faces and Phases*, de Zanele Muholi.



Fonte: MUHOLI (2010; 2012).

Muholi dá espaço para que os fotografados inventem, também, a si mesmos. Seguindo uma abordagem colaborativa, ele descreve seus modelos como participantes, e não pessoas subordinadas à sua lente. Apesar de não adotar o termo fotografia dialógica, seu trabalho se alinha ao conceito. E ativista estabelece um encontro com o fotografado de forma a respeitar a sua história, envolvendo-o no processo de produção da imagem. Esses retratos geralmente são realizados em suas próprias casas ou em locais do seu cotidiano - ao invés de estúdios fotográficos - pois Zanele Muholi busca garantir conforto e naturalidade à pessoa retratada. Temos um vislumbre destes cenários por meio das padronagens de tapetes, cobertores e texturas de paredes e portões que compõem o fundo dos retratos. Ele reforça o quanto a beleza contra-hegemônica parte do desejo genuíno do indivíduo por ser representado com dignidade: “beleza não significa que você tenha que sorrir, mostrar os dentes ou se esforçar mais. Basta existir” (CRUZ, 2025). As vestimentas são escolhidas pelo sujeito, enquanto Muholi cumpre o papel de fio condutor para que membros da sua comunidade enxerguem-se e sejam vistos da forma como sempre quiseram, mas foram impedidos.

Figura 2 – Visão da instalação da série *Faces and Phases* em sua décima versão, apresentada na STEVENSON Gallery, Joanesburgo.



Fonte: STEVENSON, 2016

Nomes, acompanhados do local e data de realização do retrato, estão presentes nas legendas de cada retrato da série. A nomeação é um recurso usado por Muholi para inserir a si e a sua comunidade na história visual e política da África do Sul, além de destacar o país no cenário artístico global (QUEIROZ, 2025, p. 177). Esse é um mecanismo que separa a não existência da existência, visto que aquele que não possui imagens de si e sequer é nomeado, tende a ser esquecido, como se jamais tivesse existido. O vácuo de

imagens de lésbicas opera do mesmo modo, colaborando para que o imaginário popular pense que essas mulheres não existiam no passado, que não passam de uma agenda nova, inventada para ameaçar "a família e a moral". Nomeando-as, Muholi rejeita o apagamento sistemático e impulsiona o olhar dialógico, honrando os rostos que compõem a comunidade *queer* sul-africana. O título da obra também celebra a pluralidade. Enquanto *Faces* refere-se à diversidade de rostos retratados de maneira bela e digna, *Phases* retoma a infinitude de nuances existentes no universo interno de cada indivíduo — transformações que vão da identidade sexual à expressão de gênero, passando por amadurecimentos e superações.

Os retratados unem-se na série com propósitos em comum: tanto mostrar que sempre existiram e agora podem ser vistos por todos; quanto como espelho para quem nunca se viu representado, afirmando “você também tem o direito de existir”. A montagem do projeto em galerias é variada, mas uma característica se sobressai - entre alguns retratos, são deixados retângulos vazios (Figura 2). Estes simbolizam a “entrada constante de novos retratos, mas também a partida de alguns” (QUEIROZ; NOGUEIRA; VITORIO, 2025, p. 169). Sem esquecer do luto por aqueles que foram vítimas da LGBTfobia, essas fotografias honram potentemente a persistência da comunidade *queer* em não se deixar ser apagada.

Considerações Finais

Em um mundo no qual aqueles que não são vistos nem tem imagens de si são invisíveis, o vácuo de imagens de lésbicas opera como um sintoma da lesbofobia sistêmica e afastamento desse grupo de locais de influência. Logo, se faz urgente a valorização de olhares que retomam a dignidade desses indivíduos, representando suas complexidades, assim como a diversidade inumerável da comunidade lésbica. Séries como a de Zanele Muholi realizam o importante trabalho de preencher uma lacuna no imaginário da sociedade, tratando com beleza e respeito as interseccionalidades ressaltadas na teoria de Djamila Ribeiro. Os olhares dialógicos na fotografia podem trazer ferramentas concretas para mudanças a favor de representações lésbicas genuínas, rejeitando estereótipos degradantes. Ainda há oportunidades para muitas investigações acerca da presença de lésbicas na fotografia, especialmente quando se adentra nas camadas de recortes habitados por cada uma. Este artigo busca ser um pequeno impulso em direção a uma discussão mais ampla em prol da visibilidade de lésbicas no Brasil.

Referências

- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo momentos decisivos. ZUM-Revista de Fotografia, n. 17, p. 116-137, 2019.
- CRUZ, Elaine Patrícia. Exposição de Zanele Muholi celebra comunidade LGBTQIAPN+ em São Paulo. Agência Brasil, 22 fev. 2025. Disponível em: <https://lnk.ink/3j1oK>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- DOISNEAU, Robert. Le baiser de l'hôtel de ville [Fotografia], 1950.
- EQUALDEX. Same-sex marriage and legal gender recognition in South Africa. [S.l.]: Equaldex, 5 abr. 2024. Disponível em: <https://lnk.ink/X3CmA>. Acesso em: 25 abr. 2025.
- EISENSTAEDT, Alfred. V-J Day in Times Square [Fotografia], 1945.
- HUMAN RIGHTS WATCH. Zanele Muholi, Visual Activist. YouTube, 25 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9aiufq04dp0>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- MUHOLI, Zanele. Faces and Phases. Munique: Steidl, 2010.
- MUHOLI, Zanele. Bakhambile Skhosana, Natalspruit. 2010. Fotografia em gelatina de prata, da série Faces & Phases. Art Institute of Chicago.
- MUHOLI, Zanele. Bongiwe “Twana” Kunene, Kwanele South, Katlehong, Johannesburg. 2012. Fotografia em gelatina de prata, da série Faces and Phases. North Carolina Museum of Art.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- PRINCETON University Art Museum. Artist Talk | Zanele Muholi. YouTube, 21 dez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hl3h4S38Sv0>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- QUEIROGA, Eduardo. Apontamentos para uma fotografia dialógica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 46., 2023, Belo Horizonte. Anais [...]. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/77770>. Acesso em: 26 maio 2025.
- QUEIROZ, Daniele; NOGUEIRA, Thyago; VITORIO, Ana Paula (Org.). Zanele Muholi: beleza valente. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2025. 256 p. ISBN 978-65-88251-27-0.
- RIBEIRO, Djamila. O que é: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento; São Paulo: Pólen, 2017.
- SOUTH AFRICA. Constitution of the Republic of South Africa Act 200 of 1993. [S.l.]: Government Gazette, 28 jan. 1994. Disponível em: <https://lnk.ink/yLpMe>. Acesso em: 25 abr. 2025.
- STEVENSON. Installation view. Faces and Phases 10. Johannesburg: STEVENSON Gallery, 2016. Disponível em: <https://lnk.ink/HODb7>. Acesso em: 8 jun. 2025.
- WITTIG, Monique. O pensamento hétero. Tradução de Marcela Vieira e Julia Binteo. São Paulo: n-1 edições, 2022.