

A Pornografia como Programa e as Variantes Contemporâneas¹

Emerson da Cunha de SOUSA²
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Nosso interesse é pensar sobre como produções atuais pornográficas embaralham convenções estéticas construídas ao longo da modernidade, tais quais as dicotomias erótico/pornográfico e ficção/documentário, e como propõem novas leituras desses conceitos e criticam as formas como essas dicotomias são construídas econômica, política e esteticamente. Nesse sentido, há também que se perceber como as relações afetivas vem sendo trazidas à tona a partir dessas produções, principalmente com base nas produções caseiras.

Palavras-chave: Pornografia; Modernidade; Imagem; Vídeo; Afecto.

1. Introduçãoes

Eles bebem vinho enquanto se paqueram. Talvez precisassem de um pouco mais ou um pouco menos, mas, naquela dose, já era possível uma aproximação, um desejo: um afeto transformado em linguagem e gestos. Se são atores, ou se deixaram gravar, não importa. Se a imagem é um tanto documental e se aproxima dos corpos, também não. Muito menos, se a ação sexual ali quebra a ideia de ficção pela visibilidade de uma afecção real ou faz parte de um recurso estético pornográfico. O que importa é que os corpos de Jesse e Brenden ali, em frente à câmera, colocando seus fluídos em fluxo nas superfícies da pele do outro – e nas entranhas –, criam uma nova perspectiva de pornografia, ou de uma ficção pornográfica, que tem suas redes estéticas baseadas nas as primeiras produções narrativas de pornografia da década de 1970, mas que, por outro lado, tem buscado novos recursos estéticos, principalmente com o *boom* da circulação de produções caseiras nos anos 2000³.

Nessas imagens, vemos novas proposições para o que se propõe como *pornográfico*, ou seja, elas trazem à tona e formalizam alguns elementos, assim como deslocam e inquietam esse regime estético que se constituiu como *pornografia*. Além disso, parecem dialogar com uma

¹ Trabalho apresentado no GP Televisão e Vídeo do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, de 03 a 07 de setembro de 2012 na cidade de Fortaleza (CE).

² Emerson da Cunha de Sousa é mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará e pesquisa imagens pornográficas e suas dissidências contemporâneas, orientado pelo Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior. É membro do Laboratório de Investigações em Corpo, Comunicação e Artes (LICCA/UFC) da Universidade Federal do Ceará (UFC)

³ Essas observações descritivas e propositivas são feitas com base nas imagens do curta-metragem *I Want Your Love* (Travis Mathews, 2010), no qual vemos desenvolver algumas das questões levantadas ao longo do artigo.

espécie de virada do afeto que se vê e se vive atualmente, seja nas produções culturais, seja no discurso e na produção acadêmica.

2. Programas de recursos estéticos

Comumente ao se tentar definir o que é *pornografia*, diversos ensaios e autores pensam como necessária a distinção do conceito com *erotismo*. Como se entre tais conceitos, ou campos, houvesse uma dicotomia, uma distância, ou uma linha tênue que os separasse. Desde as apropriações etimológicas às formas e sistemas econômicos, elas parecem distintas e com regimes estéticos diferenciados, muitas vezes deslocados em visões negativas ou positivas, mas sempre em oposição. Na pornografia “tudo é ofertado sem dificuldade, sem retorno, sem véu nem mistério; somente uma mecânica do prazer plena de incerteza e de perturbação” e, por isso, “precede e anula o desejo”, enquanto que, no erotismo, “o sexo não é objeto visual, mas mental”, “uma expectativa do desejo”, diria, por exemplo Rouillé (1988, pp. 3-4 apud ABREU, p. 17, 1996). Ao sintetizar essas especulações, Abreu (1996) coloca que

Ao erotismo é deixada uma porta aberta ao sentimento amoroso, embora em situação urgente, de experiência extremada. A pornografia supõe uma certa capacidade de excitar os apetites sexuais dos seus consumidores, algo que fale à libido. (p. 18)

Mas também propõe que essas tentativas tem sido historicamente inúteis, pois esses campos

se projetam num campo de contradições e ambiguidades, sempre presentes quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no tempo e no espaço. (idem, p. 16)

A nosso ver, essa distinção ou tal discussão sobre uma possível distinção não revela muito sobre a pornografia, ou sobre a produção de imagens em si. Ainda que se pretenda uma definição científica, ou a caráter didático, essa forma de pensamento não traz novidades, ao contrário: visa colocar as produções imagéticas em pequenas caixas epistemológicas e não vislumbram o caráter mais amplo e político sobre a construção desses campos e das próprias imagens. Há que se pensar de que forma os aparelhos – tanto os fílmicos, fotográficos e videáticos quanto os aparelhos institucionais, das organizações de produção e distribuição dessas imagens – programam para que determinadas imagens sejam *pornográficas* ou *eróticas*. Para tanto, há que se pensar em imagens programadas, ou melhor, a pornografia e o

erotismo imagético como funções programadas para determinadas imagens, e para determinados recursos.

Flusser, ao falar de fotografia no livro *Filosofia da Caixa Preta* (1985), coloca que as informações (e aqui entendemos as imagens técnicas, tais o vídeo e a fotografia, como informativas, ou seja, como inscrição de conceitos definidos em formas) são programadas para serem distribuídas por determinados canais, que, por sua vez, determinam que tipo de informações vão ser por eles veiculadas.

Há canais para fotografias *indicativas*, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias *imperativas*, por exemplo, cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias *artísticas*, por exemplo, revistas, exposições e museus. (...) O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *sui generis*. Ao fotografar, visa determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografa em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. (...) No canal, a intenção do fotógrafo e do aparelho se co-implicam pela mesma involução já discutida: o fotógrafo fotografa em função de um jornal determinado, porque este lhe permite alcançar centenas de milhares de receptores e porque o paga. O fotógrafo crê estar utilizando jornal como *médium*, enquanto o jornal crê estar utilizando o fotógrafo em função de seu programa. (...) Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa. (p. 28)

Nessa relação surge então a definição do caráter da imagem a ser veiculada, circulada e distribuída aos receptores, aos leitores. Ou seja, é nessa relação em que se define o que pode ser considerado, por exemplo, como fotografia artística ou documental. É, portanto, o caráter político dessa relação que nos interessa ao pensar a pornografia.

Nesse sentido, *pornografia* ou *pornográfico* são formas ou programas de imagens definidas a partir dos canais de distribuição desse tipo de imagem, que foram se institucionalizando e se formalizando historicamente, tais quais as agências de distribuição, os cinemas pornográficos, os críticos de arte, as locadoras de vídeo, os moderadores de sites pornô na internet, as agências de distribuição internacional, as decisões jurídicas e as normas morais. São organizações de pessoas e sujeitos (BECKER, 2009) que sustentam o que codificamos como pornografia: são essas organizações, a partir de seus programas, construídos e constituídos historicamente, que classificam ou definem tal imagem, para melhor atender seu público-alvo,

seus consumidores. Esses programas, em última instância, definem as características estéticas de um produto informativo, cultural⁴.

Nessa perspectiva, também podemos pensar que é a partir dos programas dos canais de distribuição, aos quais diretores, atores e agências cinematográficas se submetem na produção de imagens, que definimos historicamente o que é *ficção* e *documentário*. Ou seja, que pensamos que documentário é feito com imagens do real, sem atores e sem encenação, com um diretor, sem necessariamente um roteiro, com depoimentos, e que filmes ficcionais trazem uma narrativa com atores, encenada, com cenários e locações artificiais, falas e diálogos roteirizados, sem espaço para o espontâneo e para o real, e que deve chegar ao desfecho do conflito por um clímax e o encerramento linear da estória.

Antes de pensar em formatos, sugerimos pensar-se em *formações*, em *programações de imagens*: entender o anseio político por através da formatação dessas imagens, entender a que fins atendem, e porque devem ser distinguidas. Assim como as sensibilidades propostas e provocadas por essas imagens, ou seja, como esteticamente – estética no sentido da *aesthesis*, das formas de sentir e do sensível, da ordem do afeto – são partilhadas pela e na sociedade em que vivemos (RANCIÈRE, 2009). Podemos pensar, então, a pornografia, e erótico, a ficção e o documentário não como formatos estanques, mas como sistemas de imagens transcodificadas e inscritas por diversos discursos, em movimento. Pensar essas classificações, portanto, como *programas de recursos estéticos*, ou seja, que a sua definição – seja pornográfica, seja erótica, seja ficcional ou documental – é a tentativa política de formalizar uma série de recursos estéticos para atender a uma demanda em geral econômica da produção de imagens.

Nessa perspectiva, podemos entender como atualmente produções tem conseguido embaralhar algumas dessas convenções: porque trabalham recursos estéticos de diversas ordens e sistemas ou programas de recursos estéticos formalizados historicamente, de modo que não há como necessariamente definir, a princípio de que tipo de imagens elas participam, ou inauguram. No entanto, é importante frisar que não estamos aqui no sentido de classificar ou formalizar novas categorias, ao contrário, estamos pensando como a imagem se movimenta e

⁴ No caso da pornografia, podemos apontar as seguintes características clássicas: o *close* nas genitálias, o excesso dos corpos nas ações, a presença do sexo de forma explícita, os sons hiperbilizados, e o clímax da ação com o *money shot* ou *come shot* (ZIPLOW, 1977), ou seja, o plano do gozo masculino.

como os diversos recursos estéticos podem ser trabalhados, elaborados, produzidos e reproduzidos a partir de interseções, fluxos e deslocamentos para gerar resistências. Crítica às formas. Elogio ao movimento.

3. Características da Imagem Pornográfica

Para pensar o movimento da imagem pornográfica atualmente, ou seja, de que cânones e paradigmas imagéticos ela se desvencilha, rearticula e remanipula, é preciso pensar de que modo ela foi caracterizada, classificada e formalizada dentro do regime de partilhas de sensibilidade ao longo do século XX, especialmente a partir da década de 1970, quando surgiram os primeiros filmes pornô narrativos, tais sejam, *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*, Mitchell Bros., 1972), *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*The Devil in Miss Jones*, Gerard Damiano, 1972), a partir dos quais recursos estéticos foram sendo articulados para o que se convencionou chamar de imagem pornográfica, tanto narrativa quanto em esteticamente, para então perceber como, a partir dessas programas, alguns produtores decidiram jogar, brincar com a pornografia, ou seja, reinventar, recriá-la (FLUSSER, 2008).

De um modo geral, os recursos estéticos atribuídos à pornografia se referem à representação do corpo e das ações sexuais, ou mais: pornografia está ligada à representação e apresentação de ações sexuais de forma explícita. Há que se pensar: como se coloca a forma explícita nessa imagem?

No que se refere à imagem em si, um dos recursos é o uso dos *closes* nas genitálias femininas ou masculinas dos atores e *performers* que participam da ação sexual. Mas também de áreas erógenas ou de fetiche do corpo: a língua, a boca, os pés. O principal plano da ação é o *money shot* ou *come shot*, o plano em que o gozo masculino é colocado em *close*, momento clímax da ação. Os sons sexuais, os gemidos, os suspiros são colocados em evidência, ou seja, também há uma espécie de *close* nesse sentido, como se o espectador estivesse próximo o suficiente para escutar ao pé-do-ouvido os sons da ação sexual. Os corpos, em geral, são corpos hipersaudáveis, máquinas de sexo, musculosos, sarados, dotados de membros maiores ou mais acentuados que a média, corpos eficientes. Eles não deixam de se excitar, estão em constante estímulo e prontos para agir a qualquer hora.

Mas, além disso, a ficção pornográfica clássica se costura dentro de uma *pornotopia*, ou seja, uma metafísica, um universo próprio, um cenário de ações narrativas cujo foco de dissolução de conflitos é o sexo, a ação sexual dos sujeitos, e o gozo na ação como grande clímax. Assim, segundo Steven Marcus,

a presença de uma acurada representação da realidade social externa é meramente acidental nos produtos pornográficos. O trabalho pornográfico ideal poderia ser alocado em “pornotopia”, uma terra do nunca onde tempo e espaço medem nada além de encontros sexuais, onde os corpos são reduzidos a partes sexuais, onde até mesmo aquelas partes são meramente elementos de composição num jogo crescente de diferentes recombinações. (apud ABREU, 1996, p. 112)

A pornotopia agiria como criadora de uma fantasia própria do universo pornográfico que se faz oportuna diante do realismo da imagem pornográfica. Mostrar o sexo, a ação sexual remete ao dizer, ao confessar sexual, construído historicamente como forma de falar a verdade, de mostrar as entranhas, de dizer e expor o invisível (FOUCAULT, 1988). Diante da carga de realismo que a cena sexual carrega na imagem pornô, a pornotopia parece ir à direção contrária, criando uma extremada ficção de movimentos próprios.

Além disso, a pornografia, além de ser a representação do sexo, sobre o qual falar indica confissão e verdade, expõe, coloca em close, aproxima e coloca ainda mais em cena algo que está fora dela: o *obsceno*. Para Abreu (1996),

O conceito de obsceno é fundamental para iluminar a questão. Segundo Havelock Ellis, obsceno é uma corruptela do vocábulo *scena*, e seu significado literal é “fora de cena”, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana. (...) Conforme o *Novo Dicionário Aurélio*, obsceno é “o que fere o pudor; impuro, desonesto”, ou “diz-se de quem profere ou escreve obscenidades”. Isto é, obsceno é aquilo que se mostra, que se põe “em cena”. Cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora dela. É transgredir. Nessa ambiguidade (ou ambivalência) – fora de cena/dentro de cena – se funda o conceito de obsceno. (pp. 18-19)

O universo pornô é costurado a partir dos fluxos e intersecções entre realismo/fantasia, ficção/realidade. Como se à “verdade”, à “realidade” sexual fosse permitido existir apenas com a fundação de um novo *topos*, que ficcionaliza e fantasia ao extremo a ação sexual.

4. A inserção do caseiro

Desde os anos 1980, os aparelhos de construção de imagens técnicas, tais como as máquinas fotográficas e as gravadoras, tem passado por um processo de miniaturização e barateamento como mercadorias. Se hoje é possível produzir imagens técnicas caseiramente com celulares,

na década de 1980 era possível ter acesso a câmeras de película 8 mm e 16 mm, e, nos anos 1990, a câmeras com gravação em fitas *Video Home System* (VHS). Paralelo a isso, o contato e a articulação em rede através da internet proporcionaram um amplo espaço (virtual) de veiculação das imagens produzidas caseiramente, principalmente com o avanço tecnológico dos aparelhos digitais.

O pornô, então, havia se constituído como gênero de cinema, e ocupado as salas de cinema por todo o mundo. No entanto, como indústria, a essa época, passa a desocupar essas mesmas salas para ocupar as estantes das locadoras: assumiria para si o suporte vídeo pelo barateamento na produção e nas facilidades de distribuição.

(...) a pornografia de produção industrial, cujo consumo em larga escala parecia agonizante nos filmes *hard core*, desloca-se rapidamente para o vídeo, reafirmando seu vampirismo. Renasce numa tecnologia atual, moderna, *clean, soft*, eletrônica, gráfica, sem fotogramas, e de custo mais baixo, evidentemente. Surge o pornovídeo, um produto que veicula pornografia – cujo conteúdo básico é a obscenidade – dirigido ao consumo doméstico.

Essa mudança no processo de produção – um caso típico em que a demanda orienta a oferta – se constitui num fato original para os mecanismos de produção e consumo na esfera do audiovisual, pois, ao que se saiba, o *hard core* é o primeiro (e único) gênero ficcional cinematográfico que passa a ser realizado diretamente em vídeo – imagem eletrônica em suporte magnético – visando explicitamente o mercado das locadoras (e vendas diretas) para o consumo doméstico de “filmes”. (ABREU, 1996, pp. 140-141)

Por outro lado, é nesse momento no qual as pessoas, ao terem acesso aos meios produtores de vídeo e fotografia, seja pela sua miniaturização, seja pelo seu barateamento, podem produzir suas próprias imagens: imagens de seu corpo, de seu sexo, de suas ações caseiras, e a gravá-las como memórias e lembranças, mantendo-as guardadas no alto dos guarda-roupas e nas gavetas, ou circulando entre amigos e familiares próximos. Pois o vídeo, ou melhor, os aparelhos videáticos, ao contrário ou diferente dos equipamentos da grande indústria de cinema, possuem essa capacidade de aproximação, não apenas com o olhar do espectador – que assiste o vídeo, primeiro na televisão, mais tarde nos computadores, *tablets* e celulares – mas também com o próprio corpo: toque de pele, de genitálias, aproximação do rosto: aproximação aos corpos aproximados sexualmente.

São ações, gestos do espectador que agora é também produtor e veiculador de uma pornografia própria que vai lançar na rede de imagens pornôs não apenas novas imagens, mas novas estéticas e novas narrativas. Se, por um lado, mimetizam uma série de ações da narrativa e da imagem clássica pornográfica, alguns planos e posições e posturas e gêneros,

por outro lado, engendram novos aspectos, novas características da imagem pornô, e mesmo implodem algumas de suas características clássicas. Parece-nos que é em cima dessas novas possibilidades, desses novos gestos, que novas produções contemporâneas do pornô se baseiam para construir um novo corpo, uma nova dramaturgia não necessariamente pornográfica, uma nova afecção no sujeito espectador, e que colocam em cena e em discussão o sexo, o desejo, as sexualidades.

Um dos aspectos da imagem caseira são os ruídos que insere na reprodução do obsceno. Se as imagens clássicas buscavam um grau de realismo que transparecesse ao máximo a técnica e a tecnologia envolvida, através do qual o sujeito espectador tinha por ilusão estar presente ao espaço mesmo da ação sexual, já nas imagens caseiras, são os ruídos da técnica e do suporte que darão um tom de realidade à cena. Ao mesmo tempo em que esses ruídos, de alguma forma, distanciam o sujeito espectador do espaço, da cena, pois essa está marcada por uma certa temporalidade e uma certa espacialidade recobrada pelo *play* dado a essa imagem.

Como ruídos, entendemos aquilo que evidencia o meio da imagem, ou seja, marcas da técnica de produção da imagem: a imagem pixelizada, os sons abafados e distantes, a baixa resolução fotográfica, assim como as marcas e gestos do próprio fazer: o relocar da câmera, os movimentos do aparelho, a baixa captação de luz, luzes de baixa incidência, ao contrário dos refletores das grandes produções, a luz natural. Esses ruídos aproximam a produção caseira com o que se havia colocado como gênero documentário, em que o processo deve ser visível ao longo da narrativa através dos ruídos e marcas desse mesmo.

Como narrativa, a pornografia caseira traz vícios e paradigmas da imagem pornô comercial. No entanto, ela insiste em não ser ficção; ou melhor, ela propõe, ainda que inconscientemente, outras formas de ficção e de fabulação do corpo sexual, que não a fantasia pornotópica proposta pela pornografia clássica. Ainda que pareça não querer definir uma nova fabulação, os gestos, as ações e os ruídos inserem o corpo sexual numa ficção do cotidiano, ou seja, a imagem pornográfica amadora pensa o corpo em ação sexual presente em uma rede de demais relações e de afecções que não necessariamente dizem respeito ao campo sexual. Dizem respeito a relações econômicas, políticas, sociais, as quais as relações sexuais e o desejo atravessam, mas não necessariamente condicionam.

Novas obscenidades, novo obsceno

Pensar o obsceno necessita pensar nas relações dentro de cena/fora de cena. Se obsceno é aquilo que está fora de cena, fora do regime geral de visibilidades e sensibilidades, ou seja, fora daquilo que está em cena, é necessário pensar as condições e conjunturas que dizem e estabelecem o que pode ou não ser posto em cena. Assim, a pornografia é representação do obsceno, mas de que obsceno se está falando? É importante pensar que, à medida que a imagem pornográfica se cristaliza ou se modifica, ela está reformulando a todo o tempo o que está fora de cena para ser veiculado em suas imagens. Trata-se de pensar, então, se nas produções contemporâneas que se utilizam de recursos estéticos e narrativos pornô há a presença de que obsceno, se o sexo ainda é o grande elemento obsceno, ou se indicam outros elementos a partir ou além da ação sexual que tem sido considerados obscenos nos regimes de sensíveis e visíveis contemporâneos.

A nosso ver, o sexo recriado e cristalizado na imagem e na narrativa pornográfica/pornotópica não é mais o elemento central de obscenidade nas produções contemporâneas. A ação sexual, as genitálias participam dessas novas imagens que se utilizam dos recursos pornográficos, mas essas mesmas imagens querem colocar em cena demais elementos, tais como o cotidiano, as diferentes formas de afecção do corpo, as relações afetivo-amorosas, um local comum não-espetacular, que não atende necessariamente ao regime de visibilidade da modernidade. Provavelmente, é esse cotidiano não espetacular e não conscientemente “performático” que está fora de cena, e que se pretende colocar em cena: o novo obsceno. São as falas do cotidiano: pessoas comuns falando de suas relações – sexuais e afetivas – comuns, a partir de corpos comuns, sem que necessariamente sejam espetáculo. São também os gestos comuns, reações ou criadores de simples afecções cotidianas. Parecem partir mais para uma narrativa de registro que para um espetáculo performático.

Essas novas imagens também apontam para uma espécie de “narrativa de contenção”, em contraponto a uma “narrativa do excesso”, como propõe Linda Williams (2004). Poucos gestos engendrados pelos corpos comuns, diante de uma iluminação mínima, quase resistente, a exemplo dos vaga-lumes de Didi-Huberman (2011), corpos que se deixam afetar pela câmera e não para a câmera, necessariamente. Assim como para situações de conflito e melancolia, não resolvidos pelo clímax sexual. O gozo deixa de ser a tomada principal para ser mais um plano e mais um gesto dentre tantos outros.

5. A Saber

O presente artigo trata de algumas especificidades da imagem pornográfica, uma nova leitura de sua produção e circulação como programa e formas que atuais produtores e cineastas independentes tem tomado dos elementos da pornografia clássica para conduzir novas imagens, narrativas e afecções. É um breve panorama que devemos ter como base para partir à análise mais específica de filmes, produções e diretores – ainda que o que pensamos ao longo do texto seja reflexo das incursões do autor sobre essas produções, ainda que de maneira intuitiva e afectiva.

Por hora, pensamos em diretores como o americano Travis Mathews, que tem produzido filmes, como *I Want Your Love* (2010) e projetos, a exemplo do *In Their Room*, sobre corpos masculinos gays, seja em formato de narrativa ficcional, seja mais voltada para a narrativa documental, mas sempre se apropriando do discurso da intimidade, na qual o sexual é apenas mais um dos elementos. Há ainda uma vertente de produtores e produtoras que tem se colocado e sido analisado como *pós-pornográficos*, por criticarem, a partir de suas produções, as produções pornográficas clássicas, ao mesmo tempo em que atualizam o discurso sobre corpo e sexualidade e delineiam uma nova estética do sexual. Estes devem ser os próximos pontos de partida para dar corpo à nossa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô**. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1996.
- BECKER, Howard. **Falando da Sociedade**. Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988).
- _____. **O Universo das Imagens Técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- MARCUS, Steven. **The Other Victorians**. A study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Eds.). **Film theory and criticism**. Oxford University Press, 2004 [artigo escrito em 1991].
- ZIPLOW, Stephen. **The Film Maker's Guide to Pornography**. Nova York: Drake, 1977.