

Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real

Mariana Baltar

Resumo

Este artigo reflete sobre os diálogos possíveis entre o documentário e a pornografia partindo da ideia de mobilização de desejos e saberes presentes em ambos os domínios. Nesse sentido, trabalharemos a noção de excesso como mobilizador de desejos de saber e de ver que se articulam na série *Real People, Real Life, Real Sex*, do realizador Tony Comstock. Os filmes alternam as tradições do documentário e da pornografia em uma promessa de apresentação ao olhar público da intimidade dos seus personagens, performada a partir de falas e números sexuais. Argumentamos que tais filmes estão consonantes com a moral contemporânea, marcada por uma subjetividade alterdirigida, que se sustenta nas performances de fala e de sexo dirigidas ao olhar público do aparato cinematográfico. Nesse sentido, a ideia de um real associado ao excesso de visibilidade é reafirmada enquanto *commodity* e enquanto fonte de prazer visual e voyeurístico.

Palavras-Chave

Pornografia. Documentário. Excesso.
Intimidade. Performance

“Pornografia precisa de um certo tipo de afeto: sem a habilidade de gerar prazer erótico, ela é fundamentalmente malsucedida.”
(Rounthwaite, 2011:64)¹

1 Introdução

A frase de epígrafe deste artigo² suscita uma questão que sempre me faço desde que comecei essa vida de estudos sobre a pornografia. Uma boa pornografia me afeta, me mexe, me faz mexer. Posso transitar em torno das políticas de gêneros, de etnicidades, de sexualidades; posso traçar reflexões narrativas e da ordem das espetatorialidades... Posso pensar sobre todas essas questões e mais, e no entanto, no fundo, é tão somente isso. Pornografia me mexe, me faz mexer, me afeta.

Um dos aspectos que afeta é a intensa exposição da intimidade que nos coloca como cúmplice, cumplicidade que se intensifica, sobretudo, naquelas performances de números sexuais que parecem se apresentar com um mínimo “artifício” extranarrativo/performativo. Performances sexuais que costumam se associar ao universo do pornô amador, mas que não se restringem a ele. Nelas, o excesso caracterizador do domínio

do pornográfico – vinculado ao jogo coreográfico dos corpos costurado por um desejo de deixar tudo à superfície e proximidade do ver (sempre mais e melhor) – esbarra na recusa do artifício do pornô comercial. Nesse universo de imagens ditas amadoras, o excesso atenua-se, mas, de um outro modo, segue presente.

Em outros artigos³, tenho trabalhado como o universo identificado como pornô amador pode trazer à tona as várias correlações entre a pornografia e o documentário, sobretudo no que ambos os domínios têm de comum (em especial, na sua faceta mais contemporânea), qual seja, estruturar-se e legitimar-se a partir da construção de *pactos de intimidade*, que justamente colocam o espectador nesse lugar de cúmplice, incitando e saciando um desejo de ver e ver-se (o) íntimo dos sujeitos na tela.

Os filmes que quero analisar aqui corroboram esse denominador comum da pornografia e do documentário: a mobilização de desejos e saberes sustentados a partir de uma promessa de real,

que se cumpre pela visibilidade das performances dos corpos nas telas (performances de fala e performances de sexo).

Nesse sentido, trabalharei com a noção de excesso como estratégia de mobilização de um desejo de saber e de ver que se articula na série *Real People, Real Life, Real Sex*, do realizador norte-americano Tony Comstock⁴. Os filmes alternam as tradições do documentário (estabelecidas em entrevistas) e da pornografia (nas performances sexuais voltadas para uma câmera intimamente observadora e participativa), em uma promessa de apresentação ao olhar público da vida e do sexo dos outros.

A série de sete filmes é um objeto profícuo para refletir sobre essas correlações entre documentário e pornografia. Cada filme, cujas durações variam entre 30 e 50 minutos, articula-se tanto como um documentário de personagens quanto como um pornovídeo. Em cada um deles, um casal se apresenta para as câmeras: em entrevistas/performances de falas – em um

¹ “Porn needs a certain kind of affect: without the ability to generate erotic pleasure, it is fundamentally unsuccessful.” (Rounthwaite, 2011:64)

² Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no XVII Encontro Socine, realizado na Unisul, em Palhoça-SC, em 2013. Ele faz parte da pesquisa “Políticas do excesso e narrativas do corpo – pornografia, horror e melodrama como inserts e atrações”, desenvolvida no âmbito do *Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais*, em que busco dar conta das potências e dos usos políticos das matrizes estéticas do excesso no contexto de suas reapropriações contemporâneas, em especial quando estas acabam por deslocar e complexificar os lugares morais tradicionalmente associados a tais matrizes.

³ Conferir: BALTAR, Mariana. *Princípio da dupla evidência o vídeo amador na interconexão entre pornografia e documentário*. In. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine, vol 1*. São Paulo. 2011. E BALTAR, Mariana. *Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia*. In. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Vol. 18, Nº 2 (2011).

quadro que explora os afetos de uma intimidade do rosto – e em performances sexuais – dadas a ver com uma câmera extremamente aproximada, háptica, que é capaz de explorar o que quero identificar como a intimidade do corpo. Assim, duas intimidades me colocam (espectadora) como cúmplice: a intimidade do rosto/fala e a intimidade do corpo/sexo. Duas performances muito marcadas em suas construções de cena que reforçam o desejo de mostrar tudo como uma grande, excessiva, promessa de real. O real aqui é uma *commodity* poderosa e prazerosa alcançada e sustentada a partir dos dispositivos tecnológicos e estéticos em ação nas imagens; uma *commodity* que conforta e instiga.

Ao longo dos filmes, as performances pornográficas são *inserts de excesso* que sustentam e reiteram as “promessas de real” presentes nas falas dos personagens. Há entre ambas – performances de fala e performances de sexo – uma continuidade retórica que é em si excessivamente reiterativa. O que o rosto diz, o corpo mostra no *insert* do número sexual que segue à fala.

Todos os filmes da série seguem uma estrutura milimetricamente repetida: entrevistas em um cenário despersonalizado e mínimo, enquadradas em close nos rostos do casal, entrecortadas por cliques de performances sexuais coreografadas seguindo à risca os preceitos do pornô vídeo (extrema mobilidade e aproximação da câmera com os corpos, closes extremos na genitália em ação e no rosto da mulher, som direto, redução de qualquer artificialismo de figurino, trilha sonora e cenários).

Os filmes de Tony Comstock⁵ oferecem um panorama de casais possíveis, apresentando um mosaico das vivências sexuais contemporâneas, porém, conforme quero argumentar, com um discurso moral muito claro: exaltação do amor monogâmico burguês e heteronormativo, ainda que em pares não usualmente incluídos na tradicional moral burguesa.

O primeiro filme da série – *Marie & Jack: A Hardcore Love Story (2002)* – mostra as intimidades de um casal heterossexual em que ambos são profissionais da indústria pornográfica. O último – *Brett & Melanie: Boy Meets Girl (2011)*

⁴ Tony Comstock é, na verdade, o nome artístico escolhido como referência irônica ao legislador puritano Anthony Comstock, que, em 1873, conseguiu a aprovação no Congresso norte-americano do que ficou conhecido como o *Comstock Act*, o qual proibia a circulação comercial de conteúdos considerados pornográficos e de contraceptivos.

⁵ Os filmes foram produzidos pela ComstockFilms, fundada pelo realizador e sua esposa no final dos anos 1990. O sistema de produção é totalmente autofinanciado a partir da distribuição direta dos filmes, vendidos em DVD em lojas virtuais, como a Amazon ou no site da produtora. Alguns dos filmes da série tiveram uma certa circulação em festivais, em especial o filme *Damon & Hunter: Doing it Together*, o qual foi exibido em Melbourne Underground Film Festival, em 2006 (onde ganhou Melhor Documentário), no QueerDoc Gay & Lesbian Film Festival, em Sydney (2006), entre outros. Parte da penetração que seus filmes alcançam se dá pela atuação do realizador na web. Sobre mais informações a respeito do realizador, conferir <http://www.tonycomstock.com/> e <http://www.comstockfilms.com/>

– foca-se em um casal de lésbicas descrito nos releases promocionais como *butch/femme couple*.

A série é composta ainda por *Bill & Desiree*:

Love is Timeless (2008) – que se centra na vida íntima-sexual de um casal idoso; *Ashley & Kisha: Finding the Right Fit (2007)* – duas mulheres que correspondem às imagens tradicionais de feminilidade e que uma delas experiencia sua primeira relação homossexual; *Matt & Khym: Better Than Ever (2007)* – casal heterossexual na casa dos 30 anos que dizem enfrentar a rotina de muitos anos de casados em uma relação monogâmica; *Damon & Hunter: Doing it Together (2006)* – casal jovem gay masculino; *Xana & Dax: When Opposites Attract (2005)* – sobre um casal heterossexual jovem, em que ela, branca, norte-americana, é desinibida e *bold* (que uma tradução livre poderia sugerir tanto agressiva quanto arrojada), e ele, brasileiro, moreno, apresenta-se como tímido e recatado.

Neste artigo, quero partir dos já antigos diálogos entre o campo do documentário e da pornografia para pensar a experiência estética desses filmes de Comstock, sobretudo no que ela tem de “eficiente” mobilização dos corpos (dos sujeitos na tela e dos espectadores) ao **reiterar** e se **sustentar** na tríade *excesso de visibilidade - intimidade - real*. Parece-me interessante pensar (e reiterar aqui) que esta tríade, por vias distintas, é a fonte da autoridade (lugar de fala) que legitima tanto os domínios do documentário quanto da pornografia. E quanto mais reiterada

e saturada ela é, no âmbito da tessitura narrativa, mais ela mobiliza os saberes/poderes/prazeres do espectador.

Tenho argumentado que há uma profunda correlação entre a visualidade e o excesso, entendido como reiteração constante potencializada pelo princípio da máxima visibilidade (“atitude” e “busca”, que atravessou o projeto de modernidade e se adensa na contemporaneidade). No domínio da pornografia, esse princípio intensifica a associação entre o explícito e o real, ou uma necessidade de dar a “ver a verdade visível do prazer sexual em si” (WILLIAMS, 1999, p. 50).

No domínio do documentário, ele não está dissociado desse mesmo desejo/impulso de legitimar-se como real a partir da busca por evidências visíveis (ou melhor dizendo, construções visuais de evidências possíveis) dos modos de vida e das alteridades.

É preciso ressaltar que tal ênfase na noção de evidência visível corrobora um princípio caro ao projeto da modernidade: o vínculo quase atávico entre dar a ver (ou seja, a visibilidade) e a ideia de comprovação, fazendo desta um signo de verdade/realidade. É real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser experimentado, racionalizável, verificável. No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível (em especial, dar-se a ver) é existir.

Nesse sentido, tanto documentário quanto pornografia gravitam em torno da noção – e dos modos de sustentar tal noção – de que, ao dar a ver a concretude corpórea do sujeito, dá-se a ver o sujeito naquilo que lhe seria mais próprio: seu sexo, sua existência.⁶ Quero chamar a atenção para o fato de que dar a ver (e dar-se a ver) mobiliza prazeres; e que dar a ver (e dar-se a ver) no âmbito da intimidade afeta mais ainda.

Os filmes de Comstock articulam dois modos distintos e intensos de sustentar tal prazer de dar (se) a ver:

- 1) closes no rosto, em seu ato de falar, para a câmera, a verdade/intimidade de si;
- 2) closes em partes dos corpos em ação performando, como atrações inseridas entre as falas, seus modos de expressar outra ordem da intimidade de si; a intimidade corpórea que se sustenta na relação corpo-câmera.

Argumento que tal jogo entre duas intimidades se estabelece a partir do excesso, em que uma reitera a outra e ambas satisfazem o desejo e cumprem a promessa de dar a ver o real do outro.

2 Promessas e fetiches do real

O que aqui estou chamando de promessas de real – e que os filmes da série *Real People*, *Real Life*, *Real Sex* me parecem um exemplo pertinente – faz parte de um contexto maior que se apresenta no contemporâneo, onde o real retorna como conceito em disputa, como elemento importante que conforma um regime estético consonante com o contexto contemporâneo de hipertrofia do privado, de espetacularização da vida cotidiana e hegemonia do que David Riesman (1995) nomeou de subjetividade alterdirigida.

Neste contexto, tão bem mapeado por pesquisadoras, como Paula Sibilía (2008) e Beatriz Jaguaribe (2007), o “real” retorna como couraça e como *commodity* em um paradoxo em que, ao mesmo tempo, exalta o artifício do espetáculo (cada vez mais acessível e conformador das subjetividades, presente nas performances mais cotidianas) e demanda respostas estéticas que possam reclamar estatutos de “autenticidade” em novos modelos realistas.

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica ou verdadeira. Busca-se o realmente *real*, algo não encenado – ou pelo menos que assim *pareça*. Uma das manifestações dessa fome de ve-

6 Não posso deixar de remeter aqui à centralidade da sexualidade como dispositivo disciplinador, fazendo referência ao pensamento de Foucault, ainda que seja imprescindível pensar como tal dispositivo se modifica no cenário pós-disciplinar. Nesse sentido, ampliando genealogicamente a reflexão sobre o lugar do obsceno no contemporâneo, percebemos que há um certo deslizamento moral da relação que parecia tão atávica entre obscenidade e expressão ao olhar público da sexualidade. Se no contemporâneo essa relação parece ser cada vez mais frágil, isso não necessariamente implica um deslocamento da centralidade do corpo e da sexualidade/sexualização como lugar de mobilização e investimento dos interesses reguladores das subjetividades.

racidade na cultura contemporânea é o anseio por consumir lampejos da intimidade alheia (...) Como duas caras da mesma moeda, o excesso de espetacularização que impregna nosso ambiente tão midiático anda de mãos dadas com as diferentes formas de 'realismo sujo' hoje em voga. (SIBILIA, 2008, p. 195).

Assim, o real – e suas manifestações estéticas que usualmente respondem por modelos realistas – é tomado aqui como efeito de sentido que abraça os discursos, investindo-os de uma poderosa couraça (e lugar de fala), que conforma a experiência diante do texto (seja em sua forma escrita ou imagético-sonora) e, correlatamente, do mundo. Tal couraça é de tal modo estética e culturalmente articulada que parece forjar a ideia de realidade a partir desse artifício/ estatuto de real e de autenticidade impressos nos discursos contemporâneos.

Esta não é exatamente uma novidade da contemporaneidade; poderíamos traçar toda uma reflexão sobre a tradição construída ao longo da modernidade que configurou distintas estéticas e artifícios que vão dos realismos aos discursos englobados no domínio do documental. No entanto, o que parece ser distinto hoje, em relação ao contexto da alta modernidade, é a estabilidade da própria ideia de real, que se inventa e reinventa em um equilíbrio instável e com novos contornos estéticos.

Se a alta modernidade se esmerou em forjar tais estéticas, consonante com a visão realista que a impulsionava (conferir nesse sentido Brooks,

2005), a segunda metade do século 20 tratou de fissurar tal visão, empenhando-se em consolidar um regime estético que minou os realismos e os discursos documentais como instâncias de real e de realidade. Se tomarmos a própria história do campo do documentário e do drama realista como exemplo, perceberemos essa cruzada de fissuras no chamado documentário moderno e no cinema dos anos 1960/70, o qual se empenhou em desconstruir as ideias e os ideais de verdade e de real das suas tradições, abusando de efeitos autorreflexivos e de construções narrativas em primeira pessoa em uma exaltação da subjetividade e da intimidade como forma de expor os artifícios do realismo clássico e o caráter discursivo do documentário.

Mas, ainda que em meio a essas empreitadas estéticas de combate a tal tradição de visão realista e documental, as primeiras décadas do século 21 recolocam o “real” como valor, cujo acesso se apresenta como promessa e como fetiche tornado possível nas performances do eu compartilhadas em imagens. Esse retorno – como promessa e como fetiche – é coerente com um contexto pós-disciplinar e alterdirigido de hipertrofia do eu e do privado, em que a intimidade e o cotidiano parecem guardar o valor de autenticidade.

De modo geral, a questão de fundo que me instiga (e que não pretendo de todo me arvorar a responder aqui) é: em que momento o termo “real” voltou a ser bradado com marca distintiva de

alguns discursos e narrativas? Em que momento certas narrativas, imagens e performances expõem-se ao olhar público como promessas de “real” e da realidade de outrem? E como se forja esse novo artifício de “real” que sustenta esteticamente essas promessas?

Como já ressaltai, as promessas de real lançadas no contexto contemporâneo estão para além do domínio do documentário ou da pornografia. Elas correspondem a um certo boom (quase uma fome) de real que, como mercadorias de valor distintivo, transitam na cultura midiática e audiovisual em fórmulas de reality TV, em campanhas publicitárias que apelam aos sujeitos reais (tais como as campanhas de lingerie das marcas *Dove* e *Duloren*), em cenas de vidas “reais” que fecham, resumizam e legitimam os capítulos diários das telenovelas (procedimento que é já marca registrada das obras de Manoel Carlos na TV Globo)⁷.

Esse “boom de real” se apresenta também no crescimento da circulação pública dos vídeos amadores na internet, no cinema e na televisão,

e, mais especialmente, no campo da pornografia amadora tomada como um subgênero rentável e altamente procurado dentro da pornografia comercial. São diversos exemplos de um diagnóstico mais amplo de uma certa “paixão pelo real”⁸, entre os quais se situa a série *Real People*, *Real Life*, *Real Sex* e sua junção excessiva dos códigos e das tradições do documentário moderno (calcado nas entrevistas e nas performances das falas) e da pornografia contemporânea (que se ampara no poder das performances de números sexuais a partir da intensidade da mobilidade da câmera do pornovídeo e da netporn associada aos códigos da pornografia amadora).

É importante lembrar que o que estou delineando de promessa e fetiche do real é mais um ponto de interconexão entre os domínios do documentário e da pornografia, interconexão que vemos materializada nos objetos analisados neste artigo, mas que também se manifesta sobremaneira, por exemplo, no amplo universo no chamado pornô amador, conforme analisa Niels van Doorn (2010). Em seu artigo, o autor lembra que o fenômeno da pornografia amadora – sobretudo como esta se

⁷ Refiro-me às campanhas *Real Beleza* da Dove e da linha de lingerie *plus-size* da Duloren. Para uma análise sobre tais peças publicitárias e as relações entre real e performance, conferir a dissertação de mestrado *Performances do feminino: o lugar da beleza nas vitrines midiáticas*, de Nayara Matos Coelho Barreto, defendida em janeiro de 2014 no PPGCOM/UFF. Em relação às novelas de Manoel Carlos, é notável os depoimentos-testemunhos de sujeitos reais que finalizavam os capítulos de *Páginas da Vida* e de *Viver a vida*, exibidas em 2006 e 2009, respectivamente.

⁸ É importante pensar que essa paixão pelo real parece se sustentar no fascínio que advém do contraponto ao artificialismo, tal como fica claro no campo do pornô amador, em exemplos como os portais *Youporn*, *Cam4*, *I Shot Myself*, *Sell your sex tape* ou *Diário da Putaria*. No entanto, quero considerar que se, de um lado, esta estética do pornô amador se sustenta como índice da cruzada contra o artificialismo que parece marcar parte da produção artístico-cultural deste início de século 21, de outro, ela transmuta-se em um novo artificialismo, o da performance de si. Não cabe aqui desenvolver tais considerações, uma vez que ultrapassaria os limites do artigo, mas não posso me furtar de fazer essa nota e, assim, lançar futuros desenvolvimentos reflexivos.

apresenta na internet mobilizada pelas lógicas da Web 2.0 e da cultura participativa – está intimamente conectado com duas tendências do contemporâneo: 1. a pornificação e sexualização da cultura de um modo geral; e 2. a preocupação crescente com o comum, o ordinário e o cotidiano como arenas e reservas de uma aura de autenticidade e intimidade que desperta interesse do olhar público.

Nesse sentido, os vídeos que aparecem sob o rótulo do amador (e quero aqui ressaltar que tomo o amador como uma estética e um dispositivo que estão presentes para além do campo do pornográfico) precisam se amparar em efeitos de real e de autenticidade presentes e tecidos na imanência da imagem. O comportamento da câmera e do som será marcante e marcadamente reconhecido, conectando-se como uma estética que se equilibra entre o documentário moderno e os *home videos*, em uma articulação que recupera mecanismos de participação, confissão e vigilância: “os mecanismos de participação, confissão e vigilância são não apenas mutuamente relacionados, mas simultaneamente atrelados à promessa de ‘realidade’ que serve como um arco catalisador” (DOORN, 2010, p.416)⁹.

Mais adiante no artigo, o autor argumenta sobre a eficácia desses elementos estéticos associados ao amador:

Desse modo, a “realidade” cotidiana é transportada para as telas como uma nova forma de espetáculo: o “espetáculo invertido” do *self* sexual. A tela não é mais separada do espectador, como dois reinos distintos, mas se torna um genuíno meio que conecta a ambos no seu mútuo desejo pelo “real” (DOORN, 2010, p.422)¹⁰

Quero argumentar aqui que tal estética da pornografia amadora participa de um diálogo mais intenso entre documentário e pornografia e que é esse diálogo mais amplo que está mobilizado na série de filmes analisados neste artigo. Neles, a relação documentário e pornografia se intensifica nos seus mecanismos de legitimação e na construção tradicional de seus códigos apresentados no que estou nomeando de performances de fala e performances sexuais.

3 Pornografia e documentário – velhos e obscenos diálogos

Os diálogos entre esses domínios da pornografia e do documentário não são novidade e nem se iniciam a partir da série de “documentários

⁹ The mechanisms of participation, confession and surveillance are not only mutually related, but simultaneously tied up with the promise of ‘reality’ which serves as an overarching catalyst. (DOORN, 2010, p.416)

¹⁰ In this way, everyday ‘reality’ is transported onto the screen as a new kind of spectacle: the ‘inverted spectacle’ of the sexual self. The screen is no longer separated from the spectator, as two detached realms, but becomes a genuine medium that connects both spaces in their mutual desire for the ‘real’. (DOORN, 2010, p.422)

pornográficos” de Tony Comstock (eles circulam sob essa denominação).

Ambos os domínios são parentes obscenos, pois sua irmandade nem sempre quer ser assumida, como uma relação que se quer *fora da cena (obscena)*, mas que diz respeito aos aparatos técnico-estéticos e lugares de fala de cada um dos campos.

Tomando a história das suas tradições, percebe-se que, tanto no documentário quanto na pornografia, o princípio da máxima visibilidade (catalisado pelo que Williams chama de frenesi do visível) é central para garantir o estatuto de real e, com ele, parte da eficácia da experiência estética.

Experiências que são de naturezas claramente distintas em cada um dos domínios, embora não totalmente opostas, como argumenta Bill Nichols (1999), mostrando como ambos se organizam em torno do lastro da evidência para satisfazer, em última instância, o universo do desejo: sexual de um lado, desejo de conhecimento do outro.

Partindo da reflexão de Linda Williams (1999) sobre o princípio de máxima visibilidade, Bill Nichols (1991) propõe uma analogia entre a pornografia e a etnografia (como campo representativo da tradição do domínio documental) afirmando que em ambas tal princípio se configura um paradigma definidor do próprio gênero, um imperativo de evidência. Ao cabo, argumentando por uma vocação documentária da pornografia e uma vocação

pornográfica do documentário. Nichols (1991) lembra que, tanto na etnografia quanto na pornografia, se mobiliza um desejo que corresponde a um desejo maior do contexto da modernidade: o de produzir discursos de saberes, e poderes, sobre o outro.

O autor procura traçar uma argumentação de cunho político para o diálogo entre os dois campos, mas é preciso reiterar que os pontos de interseção entre pornografia e documentário ultrapassam o exercício teórico-reflexivo e estão presentes em estratégias estéticas comuns a ambos os campos. Al Di Lauro e Gerald Rabkin (1976) e Linda Williams (1999) apontam, em seus livros, algumas características documentais dos chamados *stag films*, filmagens de cenas sexuais de curta duração, mudas e em preto e branco, que circulavam desde o final do século 19 até as décadas de 1920¹¹. Os autores chegam a chamar os *stags* de *cinema vérité* do proibido, reafirmando o caráter de “registro” das imagens. Muitas delas, ao menos no contexto europeu, circulavam nos bordéis do início do século 20 como um *teaser* para os produtos que a casa oferecia.

Nuno Cesar de Abreu (1996), em seu livro *O Olhar Pornô*, lembra também do papel preponderante dos documentários médicos e científicos no contexto de flexibilização da regulamentação de exibição do filme pornô, sobretudo nos Estados Unidos, no final da década de 1960 e início dos anos 70. Segundo o autor, diversos desses documentários, a título

de esclarecimento, exibiam cenas de sexo e eram consumidos como pornografia: “a rápida transição para o explicitamente pornográfico foi efetuada por filmes que se situavam na fronteira do documental ‘sério’, oscilando entre a descrição do modo de ser sexual e o ‘sexo pelo sexo’” (idem; 62).

Também é importante mencionar os vídeos de masturbação feminina feitos no contexto do movimento feminista – sejam com vínculos institucionais em clínicas de saúde reprodutiva, seja pelas chamadas *sexperts*, mulheres comuns de prestígio e atuação em determinados grupos sociais. Em *Loving Yourself: the spectacular scene in sexual self-help advice for women*, Eithne Johnson (1996) menciona que muitos desses vídeos de autoajuda ao mesmo tempo em que performam de modo explícito a masturbação feminina, estruturam-se como um documentário institucional, com entrevistas e voz over de especialistas reiterando o desejo educativo das cenas. Por outro lado, nas sequências de masturbação propriamente dita, o cenário doméstico, a trilha musical romântica, o uso de velas iluminando o ambiente e o uso do espelho de mão recuperam o apelo ao prazer da cena pornográfica clássica.

Percebe-se que os vínculos entre o pornográfico e o documental são de múltiplas ordens, sendo

a mais preponderante delas, e que nos interessa sobremaneira, o princípio comum que coloca a visibilidade (poder de dar a ver e aproximar-se do que se vê) como sustentáculo da ideia de realidade. É precisamente esse princípio que sustenta os argumentos, pertinentes aos dois domínios, de que o desenvolvimento tecnológico na direção de uma facilidade e agilidade de/na captação de imagens e sons (desde a criação de câmeras mais leves e aparelhos de gravação de som portáteis até a revolução do VHS e do digital) aperfeiçoou o acesso ao real.

No fundo, o que essa facilidade e agilidade anunciaram foi uma outra esfera de domesticidade para a captação e consumo das imagens, sobretudo a partir das tecnologias de vídeo e digital. Um contexto catalisado pela reconfiguração do próprio conceito de intimidade e seu lugar produtivo no processo de subjetivação. Uma esfera que se coagula com o contexto, descrito a partir da argumentação de Richard Sennett (1988), de hipertrofia do privado, em que a intimidade, mais que nunca, ganhou estatuto de autenticidade¹². Pois trazer o íntimo a público é mais que nunca uma condição de existência (e de realidade).

Conforme argumenta Franklin Melendez (2004), a “revolução do vídeo” estreita a correlação de intimidade entre o corpo dos sujeitos

representados em ação e o corpo da câmera. Essa interação mais íntima, porque mais móvel e mais próxima do corpo, intensifica o prazer e o desejo, hiperindividualizado, do espectador/consumidor. Tal é o impacto do chamado pornovídeo no campo da pornografia.

No documentário, a “revolução do vídeo” acarretou outra esfera de impacto, mas também vinculada à ideia de maior proximidade com os sujeitos na tela (tornada possível pela maior mobilidade do aparato fílmico) e que tal proximidade, portanto, se reverte em maior intimidade com os personagens, o que intensificaria as promessas de observação/encontro com a realidade, cotidiana, dos sujeitos. Também no campo do documentário, essa proximidade/intimidade garante e sustenta a eficácia do filme enquanto tal. Assim, quero argumentar, acredito que há uma boa dose de prazer em ver, supostamente, cumprida a promessa de maior acesso íntimo ao real dos outros. É essa dose de prazer no campo do documentário que sustenta o que denominei de pacto de intimidade.

A ideia de *pacto de intimidade* se articula como estratégia de autenticidade e legitimação do próprio filme. Trata-se de compor dispositivos dos mais diversos que têm em comum a construção de uma sensação de intimidade e

proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores. Este pacto, firmado na tessitura fílmica, substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário, e isso é realizado pelo papel central da figura do personagem e da instância do privado.

Entre os dispositivos mais comuns em ação no firmar desse pacto, tenho destacado os distintos diálogos com a imaginação melodramática, a presença do diretor e do aparato fílmico, a força das ações e dos relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões e o uso de estratégias do domínio da ficção, em especial um investimento no uso dos *close-ups* e planos-detelhe, para justamente reiterar esse efeito emotivo de intimidade e interioridade, engendrado especialmente através dos *close-ups* no rosto.

Nos filmes de Comstock, o *close* no rosto como composição única da cena de entrevista funciona em diálogo direto com essa formulação do pacto da intimidade, ainda que o diretor (nem sua presença física nem sua voz) esteja explicitado na narrativa. Esse *close* constante nos aproxima, nos coloca íntimos e antecipa outro tipo de proximidade que reforça o pacto de intimidade e que se sustenta nas performances dos números sexuais.

12 Não cabe aqui me alongar nas argumentações, mais que conhecidas, de Sennett, mas partir de sua formulação como um dado. Em outros textos, em especial na tese (Baltar, 2007), tratei de correlacionar de modo mais apurado as implicações do cenário da contemporaneidade e da hipertrofia do privado no domínio documental.

4 Real life, real sex: performances de falas e performances de sexo

Tudo começa em uma frase e em um beijo. Todos os filmes da série repetem a mesma estrutura: o casal enquadrado em close lembra como se conheceu, o que mais atraiu um no outro. Por entre as falas, *inserts* de seu encontro sexual, filmados no quarto, onde o número sexual é a continuidade da entrevista (inclusive propondo um efeito de continuidade espaço-tempo, já que percebemos que o casal está usando a mesma roupa na performance sexual que usava na entrevista).

A primeira metade do filme, a entrevista e o sexo se costuram, em que a fala antecipa o que o corpo mostra. Depois, uma tela preta anuncia que já é hora de calar e deixar os corpos, apenas eles em suas performances, à mostra. E é aqui que a coreografia se inicia em um beijo.

O beijo como início e o gozo como final são um caminho importante pois quer sugerir uma trajetória coreográfica que vai do amor ao sexo, em que o primeiro reenquadra moralmente o segundo.

No release promocional da série, Comstock reafirma que ele sempre quis que os filmes se centrassem em histórias de amor de pessoas diversas. Fica claro como o ideal do amor é o recorte moral que organiza a escolha dos casais; amor nos tempos hipermodernos, no qual a ideia de multiplicidade e diversidade é aceita e valorizada dentro de certos limites, mas, ainda

assim, ideário do amor. Quero marcar aqui que a diversidade que orientou as escolhas dos casais esbarrou em um limite moral que se sobrepõe a ela, ou seja, se ainda for possível enquadrar o casal retratado dentro de um ideal de amor monogâmico, a diferença pode ser aceita, naturalizada. Naturalizada para nós, espectadores, sobretudo com a ajuda do pacto de intimidade mobilizado por esse documentário pornográfico (porque é ambos, pornografia e documentário).

Por isso, no caso de *Marie and Jack*, por sua profissão dentro da indústria pornográfica (o que quebraria com a exaltação do amor romântico-monogâmico), a maior parte da entrevista gira em torno da oposição entre o casal e suas atuações profissionais, em como lidar com esse desafio e preservar o compromisso enquanto casal. Aqui, a “intimidade” partilhada na performance da fala é a satisfação de uma moral sensacionalista sobre o casal e o fato de eles serem atores pornô. As falas reforçam uma certa cisão entre amor e trabalho, inclusive advogando por um prazer mais real e intenso no sexo do casal em oposição ao sexo no trabalho (e, portanto, fora do casal).

É interessante aqui perceber como novamente a performance da fala antecipa e reitera (coerente com a economia do excesso) a performance sexual. Em um dado momento, Jack fala que, por vezes, se percebe atuando com Marie em uma coreografia sexual típica do pornô tradicional, escolhendo posições e variantes da performance

do sexo mais associadas ao ambiente de seu trabalho (“me vejo dizendo ‘baby, eu quero gozar na sua cara””, diz Jack). A expressão de seu rosto parece deixar implícito que esse não é o sexo do contrato do casal, que preferiria uma coreografia mais aceita na moral burguesa, que, não por acaso, em português ganhou o nome de “papai-mamãe”. Toda a performance do número sexual que veremos na segunda metade do filme será coreografada dando ênfase a essa variante (a única exceção a essa ênfase é na singularização do sexo oral de Jack em Marie).

Já em *Xana & Dax: When Opposites Attract*, as escolhas coreográficas das performances sexuais são menos convencionais do ponto de vista do recorte moral da representação do sexo no contexto das narrativas não propriamente pornográficas. A intimidade nesse filme é sinônimo de encontro de corpos, e toda a performance de falas do casal ressalta o que atrai e excita no corpo do outro. No filme, Xana é o centro da entrevista, em que revela seus desejos e suas opiniões sobre Dax, descrito como tímido e inseguro, e nesse sentido, oposto a ela. Ao cabo, a entrevista consolida a ideia de que cada um tem o direito de se expressar como quer e que a expressão de si é a do corpo.

A coreografia das performances sexuais de Xana e Dax é a mais longa e usam-se variações de encontros corporais mais propriamente associadas ao pornográfico (incluindo o famigerado *money shot* no final do filme), o que, mais uma vez, **reitera**, em um regime de

continuidade retórica, a performance da fala, corroborando a construção desse casal como pouco convencional, mas ainda unido no ideário do amor romântico.

Nesse sentido, é interessante notar como Comstock descreve esse filme de 2005: “The camera never turns away from the erotic details, but neither does it linger on them fetishistically – when it’s all over, you’ll remember the sensuous eye contact as much as the naked bodies”. O que fica explícito aqui é um certo desejo de se afastar do que, tradicionalmente, é identificado como pornografia comercial, a despeito das cenas que seguem os códigos pornográficos, no trabalho do som dos gemidos e dos ruídos dos encontros dos corpos, e, sobretudo, no close na genitália em ação (em especial, em cenas de penetração) como marca da realidade do número sexual.

As performances sexuais são marcadas por um diálogo com o universo do pornovídeo e do amador. Não se acrescenta nada ao som para além dos gemidos e, em especial, dos ruídos dos corpos (ruídos que na pornografia mainstream comercial seriam atenuados por uma trilha musical incidental). O close acentuado e a mobilidade da câmera na mão intensificam a relação aparato fílmico e corpo, colocando-nos em proximidade e em participação nessa coreografia. Tal qual na mais básica pornografia, cortes secos de primeiros planos da genitália em ação, fragmentos dos corpos, alternam-se com closes do rosto, em especial da mulher, produzindo uma organização

erótica da visibilidade do gozo, como se o rosto em expressão de prazer fosse a mais perfeita evidência visível deste. Esse modo de organizar a performance sexual, nos moldes do pornovídeo e do amador, repete-se em todos os filmes da série.

Como já mencionei, cada filme segue a mesma estrutura, na qual performance de fala e performance do sexo se reiteram excessivamente, e na qual os próprios *inserts* (de fala ou de sexo) são *inserts* de excesso. Tal recorrência radical de estrutura fílmica oferece uniformidade à série, o que acaba por igualar em um discurso comum as diferenças dos casais. A repetição começa no título, que figura o nome do casal, e um subtítulo que sumariza todo o conteúdo – a “singularidade” daquele casal – expresso na entrevista. Uma identidade que, antecipada na fala, será cristalizada na ação dos corpos, fazendo com que as variações das coreografias dos números sexuais corroborem tal singularidade articulada na fala. Novamente, a continuidade retórica entre performance de fala e performance de sexo entra em ação.

Os filmes da série *Real people, real life, real sex* têm, ao cabo, uma certa atitude moralista, em que a vida está do lado da fala e o sexo do lado do corpo. E ambos, vida e sexo, fala e corpo, sustentam uma certa ideia de intimidade, que é partilhada entre filme e espectadores. No fundo, a fonte de prazer desses filmes é o prazer de ver o outro exposto, em sua fala e em seu corpo. Um mesmo desejo que une documentário e

pornografia: o desejo e a promessa voyeurística que se completa sob a couraça do “real”.

4 Considerações Finais

Falas e corpos se abrem para uma câmera que se movimenta com intimidade, personificando o olhar público do espectador e saciando sua curiosidade e desejo diante do cotidiano do outro. Relações amorosas e suas vivências sexuais são dadas a ver em performances de fala e de encontros de corpos, em que um reitera o outro em um jogo excessivo de visibilidades. É no excesso da visibilidade, mobilizada pelo comportamento íntimo da câmera em relação aos corpos, que o prazer pornográfico e o (prazer) documental se completam cumprindo a promessa de dar a ver o “real”.

No contexto contemporâneo, o real é a um só tempo promessa e fetiche orquestrado e saciado pelas tecnologias da intimidade que, através dos *inserts* de excesso analisados aqui, mobilizam o jogo de visibilidades e de saberes/poderes/prazeres. Os elementos estéticos usados nos filmes aqui analisados – os quais dão conta dos modos de trabalhar as performances de fala e performances de sexo – reforçam o *pacto de intimidade* e intensificam a ideia e a commodity de um real que se apresenta como *astonishment*/prazer/afetações na relação entre sujeitos, imagens e mundo. Tais elementos são articulados na tessitura fílmica, de tal modo que o real vira um excesso (um efeito reiterado de engajamento afetivo e espetacular), pois nos filmes há uma

consciência de incorporação dos efeitos (e artifícios) de real das duas tradições, sustentando assim, narrativamente, o “clamor”, a “promessa” e o “fetiche” pelo real e pela intimidade dos corpos projetados nas telas.

Referências

ABREU, N.C. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ATTWOOD, F. **‘No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures’.** In. *Sexualities*, vol 10 (4): 441-456, 2007.

BALTAR, M. **Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia.** In. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Vol. 18, Nº 2 (2011).

BROOKS, Peter. **Realist Vision.** New Haven, Yale University Press, 2005.

DI LAURO, Al e RABKIN, Gerald. **Dirty Movies: an illustrated history of the stag film. 1915 – 1970.** NY, Chelsea House, 1976.

DOORN, Niels van. **Keeping it Real: User-Generated Pornography, Gender Reification, and Visual Pleasure.** In. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 16 (4): 411- 430, 2010.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

JOHNSON, Eithne. **Loving Yourself: the spectacular scene in sexual self-help advice for women.** In. Gaines, J. e Renov, M. (orgs) – *Collecting Visible Evidence.* Collection Visible Evidence, Vol. 6. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

MELLENDEZ, F. **Video Pornography, Visual Pleasure and the return of the sublime.** In. Williams, Linda

(org). *Porn Studies.* Duke University Press, 2004.

NICHOLS, B. **Pornography, ethnography and the discourses of power.** In. *Representing Reality.* Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

_____. **Ideology and the Image. Social representation in the cinema and other media.** 1981.

RIESMAN, David. **A multidão solitária.** São Paulo, Perspectiva, 1995.

ROUNTHWAITE, Adair. **From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation.** In. *Camera Obscura* Volume 26, Number 3(78) p.63-93, 2011.

Schwartz, V. R. In. Charney, Leo e Schwartz, V.R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna.** SP. Cosac e Naify, 2001.

SENNETT, Richard. **O Declínio do homem público. As tiranias da intimidade.** São Paulo, Cia das Letras, 1988. (edição original: 1974/1976).

SIBILIA, Paula. **O Show do eu. A intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

VILLIERS, N. de. **How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography.** In. *Sexualities* Vol 10 (3): 341–361, 2007.

Williams, L. **Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible.** University of California Press, 1999 (primeira edição em 1989).

_____. (org). **Porn Studies.** Duke University Press, 2004.

Winston, B. **Claiming the real. The griersonian documentary and its legitimations.** London, BFI Publishing, 1995.

**Real sex, real lives – excess,
desire and promises of real****Abstract**

This article address the possible dialogue between documentary and pornography based upon the idea that both domains mobilize desires and knowledge. Hence, we take the concept of excess as a key element that drives the desire to know and to see that is mobilized in the Tony Comstock series' *Real People, Real Life, Real Sex*. The films alternate between the documentarian and pornographic traditions thus promising to present to the public view the intimacy aspects of its characters, aspects that are performed in interviews and in sexual numbers. I would like to argue that these films are linked to the contemporary moral and its "other-directed" subjectivity that is sustained by the speech and sexual performances directed to public gaze of the cinematic apparatus. Therefore, the notion of real that is associated with an excess of visibility is reaffirm as commodity and ad source of visual and voyeuristic pleasure.

Keywords

Pornography. Documentary. Excess.
Intimacy. Performance.

**Real sex, real lives – exceso,
deseo y promesas de real****Resumen**

Este artículo reflexiona sobre los diálogos posibles entre el documental y la pornografía partiendo de la idea de movilización de deseos y saberes presentes en ambos dominios. En ese sentido trabajaremos la noción de exceso como movilizador de deseos de saber y de ver que se articulan en la serie *Real people, Real life, Real sex* del realizador Tony Comstock. Las películas alternan las tradiciones del documental y la pornografía en una promesa de presentación para la mirada pública de la intimidad de sus personajes, interpretada a partir de diálogos y números sexuales. Argumentamos que tales películas están en consonancia con la moral contemporánea marcada por una subjetividad alter-dirigida que se sustenta en las performances de habla y de sexo dirigidas a la mirada pública del aparato cinematográfico. En ese sentido, la idea de un real asociado al exceso de visibilidad es reafirmada como *commodity* y como fuente de placer visual y voyeurístico.

Palabras-Clave

Pornografía. Documentales. Exceso.
Intimidad. Performance.

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alberto Carlos Augusto Klein, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Alex Fernando Teixeira Primo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Gruszynski, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Sílvia Lopes Davi Médola, Universidade Estadual Paulista, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ângela Freire Prystion, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Antônio Fausto Neto, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Antonio Roberto Chiachiri Filho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Arlindo Ribeiro Machado, Universidade de São Paulo, Brasil
Arthur Autran Franco de Sá Neto, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Denilson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Edilson Cazeloto, Universidade Paulista, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Florence Dravet, Universidade Católica de Brasília, Brasil
Gelson Santana, Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil
Gilson Vieira Monteiro, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Gislene da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Guillermo Orozco Gómez, Universidad de Guadalajara, México
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Hector Ospina, Universidad de Manizales, Colômbia
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Ieda Tucherman, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Inês Vitorino, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jay David Bolter, Georgia Institute of Technology, Estados Unidos
Jeder Silveira Janotti Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
João Freire Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
John DH Downing, University of Texas at Austin, Estados Unidos

José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Carlos Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
José Luiz Aídar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
José Luiz Warren Jardim Gomes Braga, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Juremir Machado da Silva, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Laan Mendes Barros, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Lance Strate, Fordham University, USA, Estados Unidos
Lorraine Leu, University of Bristol, Grã-Bretanha
Lucia Leão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Luciana Panke, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Luiz Claudio Martino, Universidade de Brasília, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Márcio de Vasconcellos Serelle, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Maria Aparecida Baccaga, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Luiza Martins de Mendonça, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Mauro Pereira Porto, Tulane University, Estados Unidos
Nilda Aparecida Jacks, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paulo Roberto Gibaldi Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Renato Cordeiro Gomes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Robert K Logan, University of Toronto, Canadá
Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rossana Reguillo, Instituto de Estudios Superiores del Occidente, México
Rousiley Celi Moreira Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sebastião Carlos de Moraes Squirra, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Sebastião Guilherme Albano da Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Suzete Venturelli, Universidade de Brasília, Brasil
Tiago Quiroga Fausto Neto, Universidade de Brasília, Brasil
Valerio Fuenzalida Fernández, Puc-Chile, Chile
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Vera Regina Veiga França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado | Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil / Universidade Federal da Bahia, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Adriana Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Bruno Souza Leal, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Elizabeth Bastos Duarte, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Francisco Paulo Jamil Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Maurício Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Vander Casaqui, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Press Revisão

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Eduardo Morettin

Universidade de São Paulo, Brasil

eduardomoretin@usp.br

Vice-presidente

Inês Vitorino

Universidade Federal do Ceará, Brasil

ines@ufc.br

Secretária-Geral

Gislene da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

gislenedasilva@gmail.com