

**Da apresentação de si em imagens íntimas amadoras:  
a manutenção de padrões de cultura visual apesar de  
mudanças tecnológicas (o caso brasileiro 1980-2010)<sup>1</sup>**

**On the presentation of self in amateur intimate images:  
visual culture patterns' maintenance despite technological changes  
(the Brazilian case 1980-2010)**

**Sobre la presentación del *self* en imágenes íntimas amateurs:  
mantenimiento de patrones de cultura visual  
a pesar de los cambios tecnológicos (el caso brasileño 1980-2010)**

**Carlos Eduardo Marquioni**

Universidade Tuiuti do Paraná | cemarquioni@uol.com.br

Submissão: 9 set. 2021

Aceite: 2 fev. 2022

---

<sup>1</sup> Uma versão deste artigo foi apresentada oralmente em inglês no International Congress on Visual Culture, evento vinculado à Universidad Autónoma de Madrid e realizado virtualmente pela Université Paris Diderot, nos dias 16 e 17 de abril de 2020.

**Resumo:** É possível encontrar imagens íntimas amadoras em revistas adultas impressas no Brasil associadas a anúncios pessoais de indivíduos ou casais à procura de “encontros episódicos” (Giddens) e estabelecimento de “comunidades imaginadas” (Anderson) ao menos desde os primeiros anos da década de 1980. Tais anúncios continuam na década de 2010 – ainda que haja mudança da plataforma de publicação (Patterson) –, habilitando classificar como “determinismo tecnológico” (Williams) as eventuais relações entre as tecnologias digitais e um aumento na exposição de si. A partir da análise de revistas impressas, site de internet e aplicativo, no artigo são endereçadas as “táticas” (Certeau) que têm sido utilizadas ao longo de décadas para manter o anonimato dos modelos naquelas imagens, permitindo observar uma manutenção de padrões de cultura visual associada a uma paradoxal *apresentação* de um self (Goffman) sem rosto.

**Palavras-chave:** imagens íntimas amadoras; padrões de cultura visual; apresentação de si; táticas; comunidades imaginadas.

**Abstract:** It is possible to find intimate amateur image published in printed adult-magazines in Brazil since early 1980's – typically those images are related to personal ads of individuals or couples searching for both “episodic encounters” (Giddens) and the establishing of “imagined communities” (Anderson). The continuity observed in the images at least up to late 2010's – despite the changing in the publishing' platform (Patterson) –, enables to classify as “technological determinism” (Williams) the associations between digital technologies and the increase in the self-exposition. Through the analysis of printed magazines, internet site and mobile app, in the paper are addressed the “tactics” (Certeau) used for decades to protect models' anonymity in such images, making it possible to observe a maintenance of visual culture patterns related to a paradoxical faceless presentation of self (Goffman).

**Keywords:** amateur intimate images; visual culture patterns; presentation of self; tactics; imagined communities.

**Resumen:** Es posible encontrar imágenes íntimas amateurs publicadas en revistas impresas para adultos en Brasil desde principios de la década de 1980; por lo general, esas imágenes están relacionadas con anuncios personales de individuos o parejas que buscan tanto “encuentros episódicos” (Giddens) como el establecimiento de “comunidades imaginadas” (Anderson). La continuidad observada en las imágenes al menos hasta finales de la década de 2010 –a pesar del cambio en la plataforma editorial (Patterson)–, permite clasificar como “determinismo tecnológico” (Williams) las asociaciones entre tecnologías digitales y el aumento de la auto exposición. A partir del análisis de revistas impresas, sitio de internet y aplicación móvil, se abordan acá las “táticas” (Certeau) utilizadas durante décadas para proteger el anonimato de las modelos, permitiendo observar un mantenimiento de patrones de cultura visual relacionados a una paradójica presentación sin rostro del uno mismo (Goffman).

**Palabras clave:** imágenes íntimas amateurs; patrones de cultura visual; presentación del uno mismo; táctica; comunidades imaginadas.

## Introdução

A exposição de si tem sido um tema criticado, no Brasil, de modo recorrente na contemporaneidade – em especial, a partir do início dos anos 2000 (quando passa a ocorrer no país uma popularização/difusão do uso da internet)<sup>2</sup>.

De fato, em especial no contexto do *senso comum*, é usual ouvir argumentos de que haveria um aumento daquela exposição com as tecnologias digitais: defende-se aqui a hipótese de que a percepção de tal aumento estaria associada a uma *vazão* de conteúdos *represados* no contexto das publicações analógicas<sup>3</sup>. Especialmente ao comparar a exposição de si observada a partir dos anos 2000 com um momento passado, quando a publicação de conteúdos requeria acesso a meios de comunicação tradicionais/analógicos (como revistas impressas, por exemplo), infere-se que a ampliação do uso de tecnologias digitais de comunicação possibilitou aos indivíduos que anteriormente tinham um acesso apenas limitado a plataformas de divulgação de conteúdos a realização de suas publicações na rede (reiterando que, eventualmente, se trataria de publicação de conteúdos *represados* no passado). Potencialmente está associada a esta maior *autonomia* de publicação (sem a necessidade de uso das plataformas tradicionais) a percepção de que se viveria um momento de aumento da exposição; também parece apropriado falar em *percepção de aumento* pelo fato de que é possível encontrar registros visuais amadores de exposição da intimidade publicados em revistas desde, ao menos, os anos 1980. Logo, entende-se aqui como simplificadoras as análises que relacionam diretamente a apresentação de imagens íntimas amadoras ao uso das tecnologias digitais.

Mas há que se observar: ainda que o termo *amador* seja utilizado neste artigo para referenciar um tipo de imagem que possibilitaria inferir que tanto quem a produziu quanto quem é fotografado (ou filmado) parecem não ter conhecimento formal em teoria e prática da imagem, de fato relacionar o termo *amador* com imagens íntimas é complexo. Em particular, devido ao fato de que foi constituído “um gênero que cresceu em meados da década de 1980 – um caso de casais filmando a si próprios e distribuindo seus trabalhos pessoais através de permuta” (PATTERSON, 2004, p. 110, tradução nossa).

A repercussão daquele gênero motivou a adoção do termo *amador* pelos produtores de filmes orientados ao público adulto para definição de um gênero efetivo: “os profissionais da indústria pornográfica foram rápidos em capitalizar a tendência [das imagens amadoras], o que impulsionou [aqueles que eram considerados] inconvenientes anteriores, como iluminação descuidada, baixo investimento para produção e movimentos de câmera oscilantes” (PATTERSON, 2004, p. 110-111, tradução nossa). Assim, parte

---

<sup>2</sup> Análises do contexto segundo uma perspectiva científica complexa podem ser encontradas em obras como *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, livro de Paula Sibilia (2016).

<sup>3</sup> Como exemplo de tal *represamento*, é possível mencionar trechos das “instruções para a participação dos leitores”, em especial os destaques nas *instruções* (a) “O anunciante deverá prever a demora na publicação do anúncio” e (b) “Por favor, não nos remeta anúncios com data predeterminada. Exemplos: ‘Sairei de férias no próximo mês e...’, ‘Procuro companhia para brincar o Carnaval’, ‘No Natal estarei visitando...’ Provavelmente, seu anúncio não seria publicado a tempo. Pelo mesmo motivo (demora na publicação), não remeta anúncio quando o prazo de locação de sua caixa postal estiver expirando e não houver intenção de renová-la” (PRIVATE COLLECTION, 1992, n.p).

significativa da “pornografia amadora online obtém sua linguagem visual e pistas textuais em parte dos vídeos amadores”: as imagens produzidas a partir da década de 1980 (período quando inicia o recorte temporal adotado neste artigo) efetivamente contribuíram para o estabelecimento de uma *estética amadora*, inclusive no caso de conteúdo visual que “é produzido profissionalmente” (PATTERSON, 2004, p. 110, tradução nossa). Há que se observar também que se tem argumentado que o interesse pelo tema das imagens amadoras remete a “uma fantasia de acesso privado a uma pessoa [...]”: abolir o espetacular em favor de outros modelos de relacionamento” (PATTERSON, 2004, p. 112, tradução nossa); tal *fantasia* estaria também associada à definição do gênero pela indústria pornográfica.

No caso deste artigo, interessam as imagens que são efetivamente produzidas por amadores (e não aquelas produzidas por profissionais para parecerem amadoras). Mais especificamente, são apresentados exemplos de publicação abarcando materialidades desse tipo, entre as décadas de 1980 e 2010, considerando desde revistas impressas para adultos até sites na internet e aplicativos (app) para smartphone e evidenciando como padrões de cultura visual<sup>4</sup> têm sido mantidos ao longo de décadas, ainda que tenham ocorrido mudanças no suporte e/ou na plataforma de publicação.

Mas entende-se necessário realizar uma digressão antes de avançar, para destacar dois aspectos relacionados ao conteúdo abordado em seguida. O primeiro dá conta de que (i) aqui é apresentado um recorte das publicações consultadas: a pesquisa a partir do qual o artigo foi originado englobou mais publicações do que os casos utilizados para ilustrar o que se considerou como padrões de cultura visual<sup>5</sup>. Ainda, (ii) a pesquisa associada a este artigo objetivava analisar os padrões aqui abordados; assim, a ênfase evidente das análises a seguir é associada ao que podem ser considerados aspectos do enquadramento das imagens. Outros temas (indubitavelmente relevantes) associados a estudos da imagem (como qualidade da produção, iluminação, edição de pós-produção, etc.) não são de interesse aqui (e são, no máximo, brevemente mencionados). Com isso, o objetivo central é evidenciar o que se classificou como uma manutenção de padrões de cultura visual associada a uma paradoxal *apresentação* de um self (GOFFMAN, 1959) sem rosto.

---

<sup>4</sup> Entende-se que um padrão de cultura visual, analogamente a um padrão cultural, habilita o reconhecimento de “certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais” (WILLIAMS, 2001, p. 58, tradução nossa) empregadas recorrentemente em algumas imagens. Neste artigo, defende-se que as *leis ou tendências gerais* seriam particularmente identificáveis a partir de uma *permanência* de elementos em imagens fotográficas (tanto analógicas quanto digitais) ao longo de décadas, independentemente da tecnologia empregada para a produção das imagens.

<sup>5</sup> O recorte aqui apresentado foi definido para apresentar casos paradigmáticos (no sentido de que ilustram, com poucas imagens, uma quantidade significativa de casos considerados representativos do padrão de cultura visual abordado, além de evidenciar que os anúncios são associados a uma variedade significativa de gêneros). Ao longo do artigo, são apresentados desenvolvimentos para a afirmação. Durante a pesquisa, foram consultadas 21 publicações com imagens amadoras: *Private Collection* (4 revistas – 1987, 1992, 1999, 2004), *Peteca* (3 revistas – 198-), *Privé* (7 revistas – 1979, 1980, 1981), *Brazil Sex Magazine* (7 revistas – 1996, 1997, 1998, 2006, 2012), *Big Man Internacional* (1 revista – 199-) e *Delirius Vip* (1 revista – 2016). Ainda que a quantidade de publicações possa eventualmente parecer reduzida, há que se destacar – o tema é abordado mais detidamente adiante – que, em alguns casos, é possível observar algumas centenas de anúncios com imagens em cada uma das edições das revistas impressas. Também foram consultadas revistas do acervo da Biblioteca Mário de Andrade (a quem agradeço pelo acesso), onde foi possível manusear a quase totalidade das edições da revista *Ele Ela* (publicadas entre maio de 1969 e fevereiro de 1980), além de algumas edições da revista *Status* (de 1975 e de 1979).

Retomando o desenvolvimento da argumentação anterior à breve digressão do parágrafo acima, para compreender os mencionados *padrões de cultura visual* (e o que se define aqui como sua manutenção), analisa-se, neste artigo, o que se considera como o emprego de “táticas” (CERTEAU, 2011, p. 46) para preservar o anonimato dos fotografados em imagens íntimas amadoras. Ocorre que, de fato, a preservação do anonimato nessas imagens é uma constante que pode ser observada ao longo das décadas analisadas, alcançando também os anos 2000 e 2010 (quando haveria o aumento da exposição de si). Para ilustrar tal constante e a preocupação com o anonimato dos modelos fotografados, é possível mencionar caso de publicação impressa da década de 1990 que afirma: “As informações de caráter pessoal [...] ficarão no seu prontuário, em nosso arquivo, sob **sigilo absoluto**” (BRAZIL SEX MAGAZINE, 1996, p. 135, grifo nosso). Avançando para a década de 2010, pode ser citado o texto de apresentação de aplicativo de software desenvolvido para facilitar o encontro de casais para a prática do *swing*, disponível na loja de aplicativos do Google denominada Play Store; na seção “Sobre este app”, o texto de apresentação informa: “Um espaço **privado** onde você pode encontrar casais ou solteiros com mentes que respiram liberdade” (SWINGAR, 2019, online, grifo nosso). Curiosamente, as *mentes que respiram liberdade* o fazem em um contexto *privado* e, desde décadas passadas, requerem *sigilo absoluto*.

Conforme abordado nas seções seguintes, o modo como são produzidas as imagens íntimas amadoras também procura ocultar a identidade, utilizando alternativas para esconder o rosto, e assim manter o anonimato dos modelos. É, então, razoável afirmar que a mencionada exposição de si seria apenas relativa (pois há que se considerar que uma *efetiva* exposição de si apresentaria, além do corpo nu, também o rosto dos modelos fotografados). A rigor, esta constatação parece contribuir para indicar como constituindo “determinismo tecnológico” (WILLIAMS, 2005)<sup>6</sup> as afirmações de que haveria um aumento da *exposição de si* a partir do uso de tecnologias digitais (além de reforçar a hipótese de que se trataria de uma percepção de aumento da exposição, em função do aspecto de *represamento* que era observado com as plataformas analógicas). Afinal, ainda que as tecnologias digitais indubitavelmente sejam elementos relevantes que facilitam o acesso a plataformas de publicação (em comparação com as plataformas de tecnologias analógicas), entende-se ser necessário analisar o contexto considerando o complexo sistema comunicacional para além da imagem *per se* – inclusive porque é possível observar continuidades e redefinições (KEIGHTLEY; PICKERING, 2014) que, no caso aqui explorado, estão relacionadas à manutenção de padrões de cultura visual nas imagens íntimas amadoras.

Mas, para chegar ao que se considera aqui como os padrões *per se* de cultura visual que foram mantidos, deve-se observar que, em parte significativa daquelas imagens íntimas amadoras (tanto impressas quanto na internet), o rosto da pessoa fotografada não apenas é ocultado, como a ocultação se dá ainda durante o ato fotográfico. O momento da ocultação da identidade acaba eliminando a necessidade de aplicação posterior de técnicas de edição para a manutenção do anonimato: é nesse ponto que se considera haver o emprego de

---

<sup>6</sup> Ao incorrer em determinismo tecnológico, considera-se que as tecnologias *per se* “estabelecem as condições para a mudança social e o progresso [...] [e a partir delas são] criadas novas sociedades ou novas condições humanas” (WILLIAMS, 2005, p. 5-6, tradução nossa).

“táticas” (CERTEAU, 2011) que se manteriam ao longo dos anos, apesar do uso tanto de plataformas de distribuição distintas (revistas impressas e sites da internet) quanto de materialidades comunicacionais diferentes (fotografias analógicas e digitais, além de vídeos digitais). Para compreender por que se entende que a ocultação da identidade ainda durante o ato fotográfico (ou mesmo durante a filmagem) constituiria uma forma de “tática”, pode-se iniciar com a noção apresentada por Michel de Certeau (2011, p. 46):

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc. [ou fotografar de modo amador a intimidade preservando o anonimato]) são do tipo tática. [...] Do fundo dos oceanos até as ruas das megalópoles, as táticas apresentam continuidades e permanências.

Complementarmente, Certeau (2011, p. 95) menciona que “a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”. Ora, a ausência de poder, no caso dos amadores (tanto fotógrafos quanto modelos fotografados), era, no passado, relacionada aos processos produtivos e de publicação das imagens (especialmente considerando a necessidade, no contexto analógico, de garantir o anonimato sabendo que vários terceiros teriam acesso à identidade dos modelos caso o anonimato não fosse garantido já durante a obtenção das imagens): as editoras das revistas e as empresas de revelação das fotografias definiriam “estratégias”, na perspectiva de Certeau. A ocultação da identidade constituiria, assim, uma forma efetiva de “arte do fraco” que não detém o controle sobre a divulgação das imagens. Logo, o *tratamento* para ocultação da identidade ocorreria ainda em tempo de geração/produção da imagem.

Finalmente, há que se destacar que se entende aqui que o *uso* das tecnologias é particularmente relevante no contexto analisado. Afinal, não apenas elas constituem efetivamente parte do complexo cenário contemporâneo, como também seu uso se relaciona diretamente às práticas e aos processos abordados, uma vez que – conforme mencionado – entende-se que a limitação na *vazão* de publicação dos conteúdos amadores impressos parece ter relação direta com o fato de os anunciantes, para os “encontros episódicos” (GIDDENS, 1993, p. 134-135)<sup>7</sup>, passarem a utilizar as plataformas digitais. Assim, em vez de se falar em exposição de si (ou aumento daquela exposição) *per se* (que seria motivado pelas tecnologias digitais), parece apropriado considerar que haveria uma *migração* entre suportes que estaria associada a facilidades para publicação<sup>8</sup>, levando à percepção de que haveria um aumento da exposição de si. Contudo, é necessário observar

<sup>7</sup> Trata-se de encontros nos quais privilegia-se “o prazer sexual” (GIDDENS, 1993, p. 135).

<sup>8</sup> Como exemplos óbvios, é possível mencionar as necessidades – quando se fazia uso de tecnologias analógicas para fotografar e publicar conteúdos – (i) de que o negativo contendo as imagens íntimas amadoras capturadas fosse submetido a um profissional do ramo da fotografia para revelação (o que constituía um risco para a preservação da identidade do anunciante), (ii) de recorrer a uma editora de revistas para publicar as imagens de modo impresso (enfrentando aspectos de limitação na quantidade de páginas, data de publicação e acesso ao conteúdo impresso) e (iii) a necessidade de utilizar um endereço de caixa postal para estabelecer contatos. Com o uso das tecnologias digitais, a (i) revelação das imagens não é mais necessária; a (ii) publicação pode ocorrer em sites a qualquer momento por qualquer indivíduo com acesso à rede; e (iii) o endereço físico pode ser substituído por um e-mail.

que, mesmo com a mudança de plataformas de distribuição de conteúdos, as “táticas” se mantêm, permitindo afirmar a mencionada manutenção de padrões de cultura visual.

Para desenvolver as análises, este artigo está organizado em duas seções, além das considerações finais. A primeira apresenta imagens obtidas em suportes analógicos (revistas) e aponta como (a) “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2011) baseadas no erotismo curiosamente passaram a ser estabelecidas a partir daqueles anúncios publicados, possibilitando (b) a identificação dos padrões de cultura visual analisados. Na segunda seção, são apresentadas imagens obtidas em plataformas digitais de compartilhamento para argumentar ser possível analisar a empiria selecionada para além da exposição de si relacionada ao uso da internet: apresenta-se como, mesmo com a substituição de revistas pornográficas por pornografia na rede (PATTERSON, 2004), os padrões de cultura visual ainda podem ser observados nas imagens íntimas amadoras compartilhadas (tanto fotografias quanto filmes); aqui, o caráter de “comunidade” fica ainda mais evidente quando observado que há – no contexto da internet –, inclusive, redes sociais digitais para a publicação de fotos. Adicionalmente, argumenta-se a complexidade em se estabelecer uma “comunidade” a partir de um self (GOFFMAN, 1959) sem rosto.

## Da identificação de padrões de cultura visual

No Brasil, a prática de publicação de anúncios em mídias impressas para “encontros episódicos” remete aos anos 1970 (ao menos duas matérias da revista *Veja*, no final daquela década, abordaram o tema<sup>9</sup>). Também revistas masculinas dos anos 1970 ofereciam espaço (em especial nas seções de publicação das cartas do leitor), para esse tipo de anúncio – contudo, ao menos no *corpus* investigado, tais anúncios eram, durante a década de 1970, publicados sem o uso de recursos de imagem<sup>10</sup>. No caso deste artigo, uma vez que interessa a manutenção de padrões de cultura visual, aqueles anúncios dos anos 1970 (que contavam apenas com texto) não são abordados – daí o recorte temporal iniciar na década de 1980, quando passa a ser possível encontrar, além dos anúncios textuais, também imagens íntimas amadoras em revistas impressas.

Na década de 1980 (ilustrada com página de revista apresentada na Figura 1), destaca-se inicialmente a ocorrência de uma espécie de *call for action* (apresentada junto às imagens em caixa de texto no canto superior direito da figura). Naquele *call for action*, é solicitado aos leitores o envio de fotos amadoras para a seção *Feita em Casa*: “Não seja

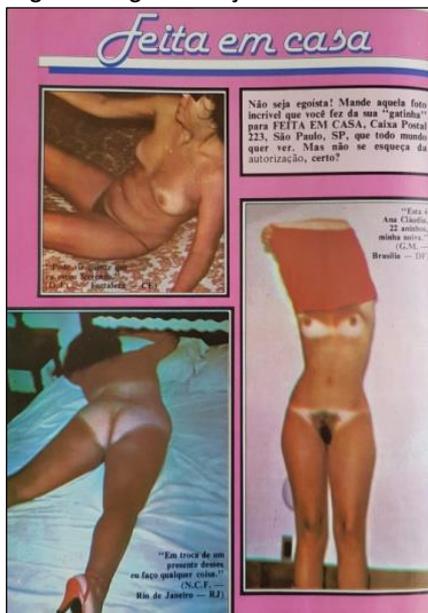
---

<sup>9</sup> Trata-se das matérias *Casais: trocam-se* (VEJA, 1977, p. 52-56) e *A orgia dos invisíveis* (VEJA, 1979, p. 108-112). Na matéria de 1977, é apresentado inclusive o uso do recurso de anúncios (sem imagem) nos classificados de jornal de grande circulação no Rio de Janeiro para o estabelecimento de contatos. Já a matéria de 1979 fornecia dados quantitativos relacionados aos praticantes dos encontros: como destaques, pode-se mencionar que o maior percentual das praticantes do sexo feminino (43%) pertencia à faixa etária de 26 a 30 anos; entre os homens, o maior percentual (44%) estava na faixa etária de 36 a 40 anos. Ainda, a maioria dos praticantes tinha nível universitário (49% entre os homens e 22% entre as mulheres).

<sup>10</sup> Pode ser mencionado, como exemplo, o caso da seção de cartas da revista *Ele Ela*: enquanto tais cartas eram – até meados da década de 1970 – relacionadas a dúvidas, elogios ou críticas dos leitores, elas passam a ter anúncios solicitando “encontros episódicos”, especialmente demonstrando interesse na prática de sexo em grupo (ELE ELA, 1977, p. 158).

egoísta! Mande aquela foto incrível que você fez da sua ‘gatinha’ para [a seção fixa] FEITA EM CASA [...], que todo mundo quer ver. Mas não esqueça da **autorização**, certo?” (PRIVÈ, 1981, p. 36, grifo no original). Associadas ao *call for action*, as imagens da página selecionada indicam algumas das “táticas” que constituiriam padrões de cultura visual empregadas no ato fotográfico, que envolvem, nesse caso (em sentido horário), omitir parte da cabeça da modelo fotografada (ainda que em uma das imagens da Figura 1 haja também uma pequena tarja sobre os olhos, parece razoável inferir, que com o corte de parte da cabeça, não seria possível identificar a modelo mesmo que a tarja não tivesse sido aplicada), fotografar a modelo no momento em que ela tira sua blusa (escondendo o rosto) e fotografá-la deitada de costas.

Figura 1. Página da seção “Feita em casa”



Fonte: Privè (1981). Acervo do autor.

Avançando para a década de 1990 (Figura 2), vale inicialmente realizar uma breve digressão para destacar o que se entende aqui como um exemplo de sofisticação semiótica empregado na classificação/indexação analógica dos anúncios a partir de uma padronização icônica: ocorre que os anúncios (tanto aqueles que têm imagem associada quanto aqueles exclusivamente textuais) apresentam, para cada anunciante, uma espécie de indexador imagético que permite ao leitor identificar aqueles de seu interesse. A figura de uma mulher (na cor rosa) identifica os anúncios de mulheres sozinhas procurando por “encontros episódicos”; já um homem sozinho (lendo jornal na cor azul) identifica anúncios de homens sozinhos; a figura de um casal (na cor roxa) identifica anúncios de casais; finalmente, anúncios de um homem sozinho (em verde) identifica anúncios de homens gays.

Figura 2. Página da seção “Tara secreta”



Fonte: Brazil Sex Magazine (1996). Acervo do autor.

Vale também destacar que a revista *Brazil Sex Magazine* oferecia, desde a década de 1990, alternativas de contato com manutenção do sigilo a quem não possuía uma caixa postal (BRAZIL SEX MAGAZINE, 1996, p. 135): tratava-se da *Caixa postal emprestada*<sup>11</sup> e do serviço nomeado na publicação como *Tara eletrônica*.

A *Caixa postal emprestada* correspondia ao uso da caixa postal da própria revista pelos anunciantes. Para fazer uso do serviço, bastava ao anunciante “deixar em branco o campo cx. [sic] postal do cupom [que deveria ser preenchido pelo anunciante para a publicação de seu anúncio na revista]” (BRAZIL SEX MAGAZINE, 1996, p. 135); as correspondências recebidas na caixa postal da revista eram posteriormente “remetidas para o seu endereço [do anunciante] em envelopes pardos, lacrados [para manutenção do sigilo]” (BRAZIL SEX MAGAZINE, 1996, p. 135). Definitivamente, é possível afirmar a constituição de uma “comunidade imaginada” que pode ser classificada como uma rede social analógica estabelecida a partir da revista.

No caso do serviço *Tara eletrônica*, cada anunciante recebia um identificador (um código do leitor/anunciante) que era publicado associado ao anúncio. Os interessados em contatar um anunciante podiam realizar ligação telefônica para um número 0900<sup>12</sup> e “deixar mensagens aos anunciantes” (BRAZIL SEX MAGAZINE, 1996, p. 135); os

<sup>11</sup> O serviço *Caixa postal emprestada* esteve disponível, ao menos, até o ano de 2012 – pois há referência a ele em edição impressa consultada da revista (BRAZIL SEX MAGAZINE, 2012, p. 76).

<sup>12</sup> No Brasil, os números de telefone 0900 eram então associados à prestação de serviço com tarifas especiais, em que além da ligação, cobrava-se também pelo serviço oferecido.

anunciantes poderiam ouvir depois (em formato de caixa postal de voz) os recados que lhes foram gravados.

Em relação às “táticas” imagéticas (também em sentido horário), pode-se observar na Figura 2, novamente, uma modelo de costas, seguida de imagem em close (ainda que com o foco comprometido) de um pênis em ereção, além de uma imagem de nu frontal masculino – neste caso, o modelo foi fotografado sem a cabeça, com ênfase evidente do registro fotográfico no pênis do anunciante – e, finalmente, uma imagem de sexo a três (na qual um dos homens é fotografado sem a cabeça; o outro, tem a identidade oculta por estar de costas; e, finalmente, a mulher no trio tem parte do rosto ocultada pelo pênis de um de seus parceiros fotografados). A rigor, passada uma década desde os primeiros anúncios de fotos íntimas amadoras (apresentados na Figura 1), permanecem os modos de ocultar a identidade (ou as “táticas”) ainda durante o registro (parece razoável considerar que são estabelecidos padrões de cultura visual).

Figura 3. Página da seção “Leitores em close”



Fonte: Private Collection (2004). Acervo do autor.

No caso da página de revista da década de 2000 (Figura 3), realizando outra breve digressão, pode-se observar que um primeiro aspecto que merece destaque envolve o fato de que, além do usual recurso de caixa postal, é oferecida a possibilidade tecnológica de os anunciantes informarem seus endereços eletrônicos para contato (afinal, na década de 2000 o uso de e-mails já estava mais popularizado/difundido no Brasil): “Para participar, o leitor deve ser locador de uma (somente uma) caixa postal, em qualquer agência dos Correios, **ou ser possuidor de um endereço eletrônico, ou seja, e-mail**” (PRIVATE

COLLECTION, 2004, p. 42, grifo nosso). Em relação às imagens dos anúncios, a Figura 3 (em sentido horário) apresenta, em uma de suas fotos, uma modelo segurando uma folha de papel para cobrir o próprio rosto e manter o anonimato (a rigor, duas décadas após o emprego de “tática” equivalente apresentada na Figura 1, quando a modelo cobriu o rosto com a blusa ao se despir), enquanto as demais fotografias são tomadas de costas e/ou há closes nos órgãos sexuais (novamente permitindo inferir a manutenção daqueles padrões observados nas décadas anteriores).

Figura 4. Página da seção “Tara secreta”



Fonte: Brazil Sex Magazine (2012). Acervo do autor.

Avançando para a década de 2010 (Figura 4), também é possível identificar (no sentido horário): uma fotografia de órgão sexual masculino em close; uma imagem que faz uso de edição (adicionando quadriculado no rosto do modelo fotografado – aqui, vale observar que, nas décadas anteriores, o recurso típico utilizado era a aplicação de tarjas; com as imagens digitais, passa a ser utilizado o recurso de quadricular o rosto<sup>13</sup>); uma imagem de casal, na qual, para ocultação da identidade, o homem é fotografado sem cabeça, e a mulher tem seu rosto ocultado pelo corpo do parceiro; e uma imagem com uma modelo de costas. No caso da Figura 4, vale ainda um comentário adicional relacionado à

<sup>13</sup> Aqui, evidentemente, trata-se de um recurso de edição de pós-produção; contudo, com a popularização das ferramentas de edição de imagens para uso doméstico, esse tipo de edição se tornou corriqueiro (bastando a disponibilidade de um computador pessoal). O tipo de recurso de edição pode ser observado ocasionalmente também em vídeos amadores disponíveis na plataforma de distribuição *XVideos* (o que parece evidenciar ainda a ocorrência de desdobramentos do padrão de cultura visual).

quantidade de anúncios. A página foi obtida na mesma publicação (a revista *Brazil Sex Magazine*) que aquela da Figura 2 (relativa à década de 1990). No entanto, enquanto a edição de 1996 considerada para ilustrar este artigo contém um total de 150 páginas (das quais, 49, ou 33% da revista, são de anúncios classificados da seção *Tara secreta*, totalizando 531 anúncios), a edição de 2012 contém, no total, 82 páginas (é possível inferir que tal redução tenha relação com uma *migração* dos anúncios de plataformas analógicas para o ambiente da internet<sup>14</sup>); 25 de suas páginas são dedicadas a anúncios da seção *Tara secreta* (ou 30% de seu conteúdo), totalizando 129 anúncios (uma redução que, entende-se, constitui um índice semiótico da *migração* dos anunciantes para o contexto digital). Contudo, mesmo com tal *migração*, na próxima seção procura-se evidenciar que padrões de cultura visual observados desde a década de 1980 se mantêm no contexto digital.

### Da manutenção de padrões de cultura visual

O site de compartilhamento de fotografias e vídeos amadores *Diário da Putaria* foi removido da internet. Uma tentativa de acesso realizada no dia 12 de dezembro de 2019 possibilitou constatar que, inclusive, o domínio no qual a plataforma ficava hospedada estava disponível para compra. A referência ao site *Diário da Putaria* é motivada especialmente pelo fato de essa plataforma ter sido objeto de algumas análises anteriores, que indicaram não apenas que o site tinha acesso gratuito como também informava que ele possibilitava a qualquer usuário (homem ou mulher) “exibir suas fotos ou vídeos e interagir com o público que deixa seus comentários” (SIBILIA, 2016, p. 272), eventualmente apresentando aspectos de *empoderamento* e do prazer feminino (BALTAR; BARRETO, 2014). De fato, ao acessar aquele site, era possível visualizar publicações pessoais íntimas englobando práticas de sexo passíveis de classificação como associadas a uma *exposição de si*, em conteúdo efetivamente amador. Uma vez que o autor deste artigo tinha obtido (antes de o site ser removido) exemplos de imagens publicadas naquela plataforma, o *Diário da Putaria* é considerado nesta seção. Mas deve-se destacar que, caso estas imagens não estivessem disponíveis, a análise poderia ser conduzida a partir de publicações em plataformas análogas de compartilhamento gratuito de conteúdo pornográfico (como o site *XVideos*<sup>15</sup>). O que é chave – e interessa especialmente à discussão – é o fato de que, independentemente da plataforma consultada, as imagens íntimas

---

<sup>14</sup> Aqui, vale observar que as revistas impressas têm apresentado contínua redução na circulação, globalmente, uma vez que “a pornografia na internet tem substituído amplamente a pornografia em revistas” (PATTERSON, 2004, p. 120, tradução nossa). De fato, durante levantamento informal realizado em bancas de jornal nas cidades de Curitiba (PR), São Paulo (SP) e Belém (PA), entre os meses de junho de 2018 e setembro de 2019, o autor deste artigo foi informado de que o envio de publicações impressas contendo anúncios com imagens íntimas amadoras para as bancas encerrou em meados da década de 2010. A facilidade de acesso, na rede, a conteúdos gratuitos parece ter relação direta com a *migração* (mas também a possibilidade de publicação das próprias imagens, conforme abordado na seção seguinte).

<sup>15</sup> Deve-se, contudo, observar que, em plataformas como *XVideos*, é mais usual encontrar pornografia profissional com estética amadora (referenciada na introdução do artigo) ou mesmo vídeos amadores de anunciantes à procura de “encontros episódicos” mediante pagamento (de pessoas que comercializam os próprios serviços profissionais associados ao sexo) através de imagens ou de filmagens amadoras. No caso dessas produções, a ocultação da identidade (conforme abordada aqui) não é necessariamente observada.

amadoras (também na internet) permitem constatar que a maioria das postagens (considerando tanto fotos quanto vídeos) não apresenta o rosto dos modelos, habilitando novamente notar a manutenção das “táticas” debatidas na seção anterior e a manutenção associada de padrões de cultura visual.

Enquanto a seção anterior trouxe um exemplo de fotografias publicadas em revista impressa nos anos 2010, aqui a imagem associada à década de 2010 (considerando o contexto das plataformas digitais) é a Figura 5, na qual são apresentados frames (*snapshots* relacionados a vídeos publicados no site *Diário da Putaria*)<sup>16</sup> que possibilitam identificar elementos análogos àqueles observados anteriormente: no frame superior da figura, uma foto de sexo em grupo, no qual a cabeça dos dois homens foi omitida no momento da filmagem e na qual a mulher utiliza o próprio cabelo para preservar seu anonimato; no frame inferior, a mulher é filmada de costas, e seu corpo oculta o rosto de seu parceiro; nos dois casos, observa-se o emprego de recursos mantidos desde os anos 1980.

Figura 5. Página *Diário da Putaria*



Fonte: Diário da Putaria (2018).

“Tática” análoga pode ser observada nas imagens de anúncios da rede social digital *SexLog* (Figura 6)<sup>17</sup>. No caso dos anunciantes da imagem, no frame superior da figura, o

<sup>16</sup> É necessário destacar que a Figura 5 constitui uma edição da homepage do *Diário da Putaria*, procurando ilustrar o que se considera como manutenção de padrão de cultura visual para preservação do anonimato sem necessidade de recursos de edição posterior (como o emprego de tarjas sobre os olhos dos modelos fotografados).

<sup>17</sup> Também a Figura 6 constitui uma edição das imagens da rede social digital *SexLog*, com a mesma finalidade.

modelo é fotografado sem sua cabeça (a ênfase da fotografia parece estar no pênis em ereção), enquanto a modelo é fotografada omitindo parte do rosto (mas permitindo visualizar parte dos seios); já no frame inferior, a modelo também é fotografada omitindo parte do rosto (aqui com ênfase nos seios). Uma navegação no site da rede social digital (inclusive em partes de navegação gratuita) possibilita que sejam encontrados também casos do uso do cabelo para cobrir a face, a utilização de fotografias tomadas de costas, closes dos órgãos genitais, além do uso de recursos de edição para ocultação da identidade (avançando no uso das tecnologias para além do aspecto quadriculado, mencionado na seção anterior, foi possível identificar também a aplicação de recursos de comunicação não verbal – do tipo *emoticon* – sobre o rosto dos modelos fotografados, para a ocultação da identidade).

Figura 6. Página SexLog



Fonte: SexLog (2019).

Finalmente, o acesso à loja de aplicativos Play Store (na plataforma Android) permite a instalação de apps para procura e agendamento de “encontros episódicos”. A Figura 7 mostra um exemplo<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> A imagem do app *Swingar* (Figura 7) foi obtida a partir do anúncio do aplicativo na Play Store. No caso desse app, comentário na seção de resenha crítica da loja dá conta de que não seria possível colocar fotos de nu diretamente na imagem do perfil, que é pública e visualizável por qualquer usuário que instale o app (o que, segundo o comentário, seria inapropriado em um app direcionado a *swing*). Em resposta, o responsável pelo app informa que foi necessário realizar “atualizações conforme as políticas do Google”; como alternativa, é informado que no “chat privado você pode enviar qualquer foto”. De toda forma, mesmo as fotos apresentadas no anúncio, mantêm “táticas” para manutenção do anonimato (ainda que as pessoas estejam vestidas).

Figura 7. Anúncio do app *Swingar*

Fonte: Swingar (2019).

Ora, uma vez que as postagens nesses exemplos de materialidades digitais abordam essencialmente a prática de sexo, é possível estabelecer relação evidente com imagens e anúncios publicados em revistas impressas para encontros entre as décadas de 1980 e 2010 (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Aqui, emerge uma possibilidade analítica complementar àquela da manutenção dos padrões de cultura visual – especialmente para argumentar por que as publicações das imagens íntimas amadoras não constituiriam um aumento da exposição de si motivadas pelas tecnologias digitais. Ocorre que não deixa de ser paradoxal a percepção de que se trata de exposição de um self sem rosto<sup>19</sup>; no mínimo, parece curioso considerar aquelas imagens como constituindo uma forma de exibicionismo (ou tentativa de exposição de si). Afinal, é razoável inferir que o indivíduo, ao se exhibir, procura alcançar algum

<sup>19</sup> Vale fazer alguns apontamentos a partir de Erving Goffman (1959, p. 1, tradução nossa), que afirma: “Quando um indivíduo entra em contato com outros, geralmente procura obter informações sobre ele ou colocar em jogo informações sobre ele já possuídas. Eles [seus interlocutores] estarão interessados [i] em seu *status* socioeconômico geral, em [ii] sua concepção de si, [iii] em sua atitude em relação a eles, [iv] em sua competência, [v] em sua confiabilidade, etc. Embora algumas dessas informações pareçam ser buscadas quase como um fim em si, geralmente existem razões bastante práticas para adquiri-las. As informações sobre o indivíduo ajudam a definir a situação, permitindo que outros saibam com antecedência o que ele espera deles e o que eles podem esperar dele. Informados dessa maneira, os outros saberão a melhor forma de agir, a fim de obter dele a resposta desejada”. Ainda que o esperado em “encontros episódicos” seja a prática de sexo, há que se destacar que seria potencialmente mais difícil alcançar índices semióticos confiáveis em relação aos itens apontados (i, ii, iii, iv, v) para um indivíduo sem rosto. No mínimo, tal ausência deve comprometer a identificação do self enquanto “um tipo de jogador em um jogo ritual que lida honrosa ou desonrosamente, diplomaticamente ou não diplomaticamente, com as contingências de julgamento da situação” (GOFFMAN, 1967, p. 31, tradução nossa). Adicionalmente, parece razoável afirmar que as matérias da revista *Veja* publicadas na década de 1970 – mencionadas anteriormente –, nas quais havia, inclusive, dados estatísticos que traçavam o perfil dos praticantes de *swing*, reforçam a criticidade em ter disponíveis elementos para uma identificação mais clara dos itens (i, ii, iii, iv, v) listados nesta nota de rodapé (o que, necessariamente, passa pelo rosto dos indivíduos).

reconhecimento (no limite, alguma fama); também, há que se considerar que, ao relacionar o reconhecimento a partir da imagem, o indivíduo desejaria ser reconhecido em público (o que passa, necessariamente, por ter o rosto reconhecido, e o que definitivamente não é possível com as imagens íntimas amadoras analisadas).

Ainda é possível observar (através dos textos associados aos registros fotográficos), como constante ao longo das décadas, uma tentativa de estabelecimento de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2011), associadas à troca de imagens para posterior materialização de encontros episódicos. A rigor, tanto no caso de troca de correspondências a partir de anúncios em revistas impressas quanto de publicações na internet, parecem ser constituídos “um hábito e uma comunidade” (PATTERSON, 2004, p. 111, tradução nossa); no último caso, em especial, “o computador funciona como um espaço de encontro, ou um espaço de ‘vida’” (PATTERSON, 2004, p. 120, tradução nossa) que “impulsiona o espectador em um tipo particular de interação com a internet, que não apenas reflete, mas reinscreve relações sociais” (PATTERSON, 2004, p. 108, tradução nossa) – mas há que se destacar que as redes sociais analógicas mencionadas na seção anterior demonstram também proporcionar isso. De toda forma, trata-se de relações baseadas na troca de imagens de si sem rostos; assim, analogamente ao paradoxo da exposição de um si sem rosto, parece haver outro, associado ao compartilhamento de imagens de si para a constituição de “comunidades imaginadas”, cujos membros, no geral, não veem as próprias faces – como pode ser observado no caso do anunciante da imagem inferior da Figura 6, identificado no site consultado como *ksalliberal69*. Aquele anunciante apresenta, como parte da descrição em seu perfil, o seguinte texto: “Somos um casal bem casados [sic], não saio sozinha e nem ele, [sic] somos adeptos do *swing*, perfil sem fotos, melhor nem perdeu [sic] seu tempo ! [sic]” (SEXLOG, 2019, online). Curiosamente, um perfil que não apresenta os rostos de seus membros nas imagens postadas solicita imagens daqueles que desejarem contatá-los<sup>20</sup>; há que se inferir que os eventuais contatos, mesmo que enviem imagens, tendem a omitir os rostos.

Para além dos aspectos paradoxais brevemente analisados acima, é evidente a existência de continuidades nos modos de apresentação de si apesar da *migração* entre plataformas tecnológicas (e facilidades associadas à publicação em função das variações tecnológicas e nos usos das tecnologias), possibilitando identificar traços de um “olhar pornô” (ABREU, 2012) que remete a aspectos classificáveis como relacionados inclusive “à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Enquanto parece ser possível inferir que haveria motivações mais complexas do que o mero desejo de exposição de si (ou para além do simples uso das tecnologias) para as publicações da intimidade em imagens amadoras, o *corpus* selecionado permite identificar o que se considerou como manutenção de padrões de cultura visual, apesar das mudanças tecnológicas.

---

<sup>20</sup> Mas deve-se reforçar que mesmo a prática da solicitação de envio de fotos não é *inaugurada* no contexto da internet; a maioria dos anúncios de décadas anteriores também solicitava o envio de fotos (eventualmente tal envio era indicado como critério de resposta dos anunciantes aos interessados).

## Considerações finais

Como abordado ao longo do artigo, é possível considerar que houve, mesmo com as mudanças tecnológicas e apesar da *migração* entre plataformas ao longo de décadas, uma manutenção de padrões de cultura visual, particularmente considerando as “táticas” empregadas para manter o anonimato dos modelos em imagens íntimas amadoras, ainda em tempo do registro das imagens por parte dos membros da “comunidade imaginada”, que fazem uso dos meios de comunicação e das tecnologias para a materialização de “encontros episódicos”. A percepção de tal manutenção possibilita analisar um mesmo tema abordado em materialidades comunicacionais distintas – como é o caso da exposição de si em suportes e com tecnologias diferentes –, permitindo inferir a existência de elementos geradores de sentido, eventualmente associados a formas culturais anteriores, que deveriam ser acionados para realizar análises a partir das plataformas de distribuição de conteúdos. Assim, entende-se que a empiria analisada neste artigo habilita analisar a geração de sentido observada em relação a uma mesma forma de materialidade (imagens íntimas associadas ao que constituiria uma exposição de si) no caso da *migração* entre suportes.

Para compreender a relação estabelecida, pode ser argumentado que a manutenção de padrões observada parece ilustrar o que caracterizaria padrões, associados a *algo que tende a permanecer* em relação às “formas culturais” (WILLIAMS, 2005, p. 39-76) anteriores àquela em análise. De fato, ao considerar que as “formas culturais” possibilitam o entendimento dos meios, mesmo quando elas passam por reconfigurações (a rigor, como esperado, por serem culturais), entende-se que, por mais inovadora e/ou inédita que possa parecer uma materialidade comunicacional relacionada a uma tecnologia, ela tende a *carregar consigo traços ancestrais* que contribuem para o seu entendimento (e, eventualmente, para o seu uso). Assim, aquele *algo que tende a permanecer* (e que é *carregado* entre “formas culturais” e materialidades tecnológicas *na duração*) seria a chave para que seja gerado sentido tanto aos meios de comunicação quanto às materialidades comunicacionais. Eventualmente, aquele *algo* caracterizaria o que poderia ser referenciado como a *experiência* associada à geração de sentido.

Sistematizar *experiência* parece relevante quando observado que haveria certa incompreensão associada à digitalização de conteúdos (que, no limite, promoveria, por exemplo, um discurso “determinista tecnológico” como aquele que o presente artigo procurou evidenciar, que relaciona as tecnologias digitais à exposição de si): a *migração* de conteúdos de dispositivos analógicos específicos (o aparelho televisor como opção de aparato para assistir à TV, o impresso para ler o jornal, o aparelho radioreceptor para ouvir rádio, etc.) para *gadgets* que apresentam conteúdos digitalizados (independentemente daquele analógico original) parece ter causado simplificações em relação ao entendimento dos dispositivos e das materialidades – ainda que eles venham tanto sendo usados quanto analisados conceitualmente.

Assim, a partir da percepção da manutenção de padrões de cultura visual abordada aqui, entende-se ser necessário analisar a geração de sentido para além dos suportes, tanto nos usos quanto nas análises conceituais dos dispositivos (inclusive aqueles relacionados à digitalização). Tal geração de sentido englobaria uma articulação entre o conteúdo

fornecido e o entendimento processual relacionado ao uso das tecnologias. Sob o risco de, sem aquela articulação, incorrer-se em simplificações durante a geração de sentido – o que, no limite, levaria os indivíduos que usam e/ou analisam os dispositivos a adotar discursos deterministas tecnológicos (no caso aqui abordado, não identificando ocorrências anteriores de anúncios para “encontros episódicos” – o que pode levar a entender o conteúdo pornográfico amador na internet como tendo um caráter *inaugural*).

Partindo (a) da definição de *media experiences* (proposta por Annette Hill), que considera que a experiência seria associada ao conteúdo veiculado (especialmente considerando o engajamento do público em relação àquele conteúdo)<sup>21</sup>, e da (b) perspectiva peirceana sobre o real, segundo a qual “o que constitui a realidade para nós é uma mistura da manifestação fenomenológica dos signos e o impacto das percepções” (ANDACHT, 2018, p. 14, tradução nossa)<sup>22</sup>, entende-se ser possível desenvolver uma generalização de modo a sistematizar uma *experiência* em relação aos meios em geral (uma *experiência mediática*). *Experiência* esta que é afetada, necessariamente, pelas continuidades e pelas reconfigurações em padrões de cultura visual. Tal percepção levou o autor do artigo à formulação de projeto de pesquisa complementar (em formato de pós-doutorado) para sistematizar conceitualmente o que é a *experiência mediática* (tema que espera abordar em artigo futuro, a partir do desenvolvimento da investigação).

## Referências

ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Alameda, 2012.

ANDACHT, Fernando. Peircean semiotic realism: the real as a rainbow-like synechistic process. *Degrés*, n. 173-174, p. 3-20, 2018.

---

<sup>21</sup> Para Annette Hill (2019, p. 4, tradução nossa), haveria “novos modos de experienciar os meios [que] sugerem que as audiências estão se movendo em múltiplas direções ao mesmo tempo”. Uma noção relevante para Hill (2019, p. 2, tradução nossa), e que é fundamental também no projeto proposto, é aquela intitulada como “paisagens de mídia”, que seriam “lugares que nos modelam e são modelados por nós. Paisagem de mídia é uma metáfora que atua de duas maneiras: [...] refere-se tanto a paisagens tecnológicas, como as dimensões materiais da televisão [transmitida] por ar e satélite, e paisagens simbólicas, como representações, valores e ideologias relacionadas ao conteúdo de mídia [...] [enquanto na obra] a ênfase é no trabalho cultural, espacial e temporal de *placemaking* apresentando-nos algo sobre as experiências vividas”.

<sup>22</sup> Charles S. Peirce afirmou que “um arco-íris é ao mesmo tempo uma manifestação tanto do sol quanto da chuva” (CP 5.283, tradução nossa). Fernando Andacht (2018, p. 3, tradução nossa) analisa essa metáfora do arco-íris em relação à constituição do real como “sendo inseparável de nosso pensamento, mas também e simultaneamente como algo externo a ele [o pensamento]”. Aqui, defende-se, em sintonia com proposta de Hill (a partir de análises do *sentimento* desenvolvidas por Stephen Frosh) que algo equivalente ocorre com a experiência: a experiência de cada membro da audiência em contato com as tecnologias da comunicação tem, assim como o que aquele membro da audiência *espera ver* em determinadas condições (como um arco-íris quando há sol após a chuva) depende de sua geração de sentidos a partir do meio (inclusive em termos processuais, mas também das variações do suporte *na duração*).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BALTAR, Mariana; BARRETO, Nayara. As pornificações de si em *Diário da Putaria*. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 9, n. 2, p. 265-278, jul./dez. 2014.

BRAZIL SEX MAGAZINE, ano 17, n. 184, 2012. (Seção Tara Secreta).

\_\_\_\_\_, ano 2, n. 16, 1996. (Seção Tara Secreta).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2011.

DIÁRIO DA PUTARIA. Disponível em: <<http://diariodaputaria.com/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

ELE ELA, ano 9, n. 97, maio 1977. (Seção Fórum).

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.

GOFFMAN, Erving. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books, 1967.

\_\_\_\_\_. *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books, 1959.

HILL, Annette. *Media Experiences: Engaging with Drama and Reality Television*. London, New York: Routledge, 2019.

KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. Technologies of memory: practices of remembering in analogue and digital photography. *New Media & Society*, v. 16, n. 4, p. 576-593, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PATTERSON, Zabet. Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era. In: WILLIAMS, Linda (Ed.). *Porn studies*. Durham, London: Duke University Press, 2004. p. 104-123.

PEIRCE, Charles S. *Collected papers of C. S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

PRIVATE COLLECTION, ano 20, n. 224, jan. 2004. (Seção Leitores em Close).

\_\_\_\_\_, ano 8, n. 85, jun. 1992. (Instruções para a Participação dos Leitores).

PRIVÊ, ano 3, jul. 1981. (Seção Feita em Casa).

SEXLOG. Disponível em: <<http://sexlog.com/>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SWINGAR. Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=br.com.swingarv3&hl=uz&gl=US>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

VEJA, n. 588, 12 dez. 1979.

\_\_\_\_\_, n. 480, 16 nov. 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Padstow: Routledge Classics, 2005.

\_\_\_\_\_. *The long revolution*. Peterborough: Broadview Press, 2001.

**Carlos Eduardo Marquioni**

Professor doutor, docente do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Participante do Grupo de Estudos Culturais da Universidade Estadual Paulista (GECU/Unesp).