

CINE(MÃO): PROFANAÇÃO E ABJEÇÃO EM ESPAÇOS DARKROOM

Helder Thiago Cordeiro Maia

Universidade Federal Fluminense helderthiagomaia@gmail.com

Resumo

Neste artigo, que é um pequeno recorte da minha tese de doutorado, a partir de textos literários brasileiros, chilenos e argentinos, pretendo mostrar como são percebidos socialmente os cinemas pornô e como eles são produzidos literariamente. Nesse sentido, percorremos os conceitos de profanação, de Giorgio Agamben, abjeção, de Judith Butler, não-lugar, de Marc Augé, heterotopia, de Michel Foucault, pornotopia, de Paul B. Preciado, liso, de Gilles Deleuze, para finalmente propor o conceito de espaços darkroom. **Palavras-chave:** espaço literário, cinema pornô, espaços darkroom, dissidências.

O cinema pornô é antes de tudo, de acordo com nosso entendimento, um espaço profano. No sentido dado por Agamben (2007:8), entendemos a profanação como uma política capaz de produzir, nesse caso, espaços e subjetividades novas. Assim, o cinemão, enquanto profanação do espaço físico e da tradicional “situação cinema”, devolve à comunidade um uso do espaço e do corpo diferente daquele que foi historicamente construído, domesticado e sacralizado pelo dispositivo cinematográfico.

A imobilidade, o silêncio e o isolamento requeridos pelo hábito cinematográfico tradicional são, portanto, profanados no cinema pornô; recuperando, dessa forma, antigos comportamentos, mas também produzindo um novo uso do espaço e dos corpos. Como explica Agamben (2007:10), a profanação não recupera integralmente um antigo uso, uma vez que não apaga integralmente o uso mais recente, mas produz um novo uso a partir de um modo antigo. Assim sendo, os corpos recuperam a mobilidade, mas para usos eróticos; os corpos reagem ativamente aos filmes, mas através de prazeres produzidos nos próprios corpos; a sociabilidade ressurgue, mas para o prazer orgiástico. A tradicional situação cinema, como podemos inferir, também produz profanações sobre o espaço e sobre os sujeitos, especialmente a do olhar vigilante, entendido como dispositivo de controle biopolítico e social. Nos cinemas pornô, entretanto, novas profanações atravessam os espaços e os sujeitos, assim como outras são ressignificadas.

Enquanto nos cinemas tradicionais, por exemplo, as paredes expõem cartazes e horários dos filmes em exibição, nos cinemas pornô, as paredes costumam mostrar cartazes desatualizados e apenas o horário de abertura e encerramento do espaço. Os filmes, conseqüentemente, se exibem em sessões contínuas, em horários indefinidos, e ninguém parece se incomodar em assistir a um filme que já começou. Logo, ao entrarmos em um cinema pornô dificilmente sabemos qual filme será assistido e quanto tempo ele irá durar. Entretanto, ainda que o filme seja desconhecido pela plateia, ao entrar em um cinema pornô podemos afirmar que há sim uma relação entre o filme exibido e o comportamento do público. De acordo com Terto Júnior (1989:51-54), um bom filme significa sempre mais atividades sexuais, enquanto um mau filme significa monotonia, vaias e diminuição das atividades sexuais,

assim "a medida em que se transa mais no filme, na plateia também se incrementam as atividades sexuais". Consequentemente, para ser entendido como um bom filme o que importa é a ação sexual sem rodeios.

A crônica poética *Baba de caracol en terciopelo negro* (2001), de Pedro Lemebel, e a novela *Cinema Orly* (1999), de Luís Capucho explicitam bem essa relação que se estabelece entre o filme exibido e os espectadores. No cinema de Pedro Lemebel, construído poeticamente principalmente através dos cheiros e dos sons, o filme exibido é um kung-fu de Bruce Lee e, da mesma forma, ninguém está muito interessado na narrativa fílmica. O verdadeiro filme, de acordo com Lemebel, se passa na plateia, o que torna Bruce Lee apenas um espectador dos malabarismos sexuais chilenos. Entretanto, no cinema de Capucho o narrador nos relata também que em alguma medida as práticas sexuais que ali se desenrolam são estimuladas pelo que se assistia no Orly, ainda que ninguém preste muita atenção no filme (1999:53). Por isso, os filmes são sempre pouco narrativos, uma vez que estes são sempre um "pretexto para mostrar o corpo de jovens nus fazendo sexo" (1999:21).

A sociabilidade orgiástica que se forma nesses locais ocupa, portanto, as paredes do fundo dos cinemas, as cortinas, os cantos mais escuros, os banheiros e até mesmo as poltronas. Dessa forma, onde antes havia corpos dóceis e vigilantes, agora há corpos desejanter e geografias propícias aos prazeres dissidentes. Cada espaço dentro do cinema é, consequentemente, um microterritório de diferentes prazeres. No conto *Nas matinês do Cinema Íris* (1986), de Aguinaldo Silva, o narrador, um intelectual leitor de Jean Genet, que apesar disso constrói uma imagem do cinema pornô a partir do signo da abjeção, nos conta que ao entrar no cinema, que exibia uma sessão dupla que misturava artes marciais e erotismo, sua primeira surpresa foi perceber a movimentação que ocorria ainda nas cortinas de acesso à plateia. Além da geografia erótica das cortinas de Silva, o narrador garoto de programa de Gasparino Damata, do conto *Paraíba* (1975), nos conta que determinadas práticas sexuais são realizadas no segundo andar do cinema, sendo o primeiro andar usado apenas para o flerte, para a dança do xadrez e para as combinações de programas. Assim resume o michê: "Se o cara quiser me tocar uma punheta ou chupar meu pau, subo com ele para o segundo andar. E se quiser coisa mais demorada a gente sai e vai para a hospedaria" (1975:10). Entretanto, é novamente Capucho (1999) que nos traz imagens mais detalhadas das geografias dos prazeres dos cinemas pornôs. De acordo com o narrador, os banheiros, apesar do desconforto, eram usados geralmente para o sexo com penetração, quando os parceiros desejavam mais privacidade. As poltronas, espaço mais iluminado pelo reflexo da tela, estavam destinadas às primeiras carícias, aos beijos, à masturbação e ao sexo oral. Os corredores, espaços de penumbra, eram utilizados pelas travestis para ofertarem seus serviços eróticos. Enquanto, os cantos mais ou totalmente escuros eram utilizados para práticas orgiásticas. Há, portanto, uma relação direta entre luz e prática eróticas mais convencionais e escassez de luz e práticas eróticas mais orgiásticas.

Não podemos deixar de entender que os usos eróticos nos cinemas são parte de uma conquista histórica de reapropriação e profanação desses espaços por sujeitos dissidentes de gênero e

sexualidade, ainda que o mercado do sexo tenha se apossado desses espaços e corpos inserindo-os no circuito do consumo. Essa reapropriação pelo mercado do sexo, entretanto, não torna, o cinema pornô um lugar bem quisto socialmente, inclusive entre a própria comunidade lgbt que costuma frequentar outros espaços de sociabilidade e pegação. Ao contrário, os processos de normalização e de assimilação de parte dessa comunidade terminaram por rejeitar esses espaços, assim como seus frequentadores. Como afirma Sester (2013:9), os cinemas pornôs têm sido rejeitados não apenas pelas instituições macropolíticas, mas também pelos próprios discursos produzidos entre parte da comunidade lgbt, que se refere a esses espaços sempre de forma injuriosa, acionando, por exemplo, discursos de condenação à promiscuidade. Nesse mesmo sentido, conforme Gaspar Neto (2014:41), a promiscuidade é tomada como uma condição disruptiva do ideal de uma homossexualidade saudável, baseada nas interpelações da heteronormatividade.

Assim, tanto o espaço quanto os frequentadores são tomados como abjetos. Espaços abjetos seriam, portanto, como explica Teixeira (2013:35), os lugares de sociabilidade de corpos também considerados abjetos. Nesse sentido, os cinemas pornôs são entendidos como abjetos a partir de uma matriz econômica, política e urbana marcada pela heteronormatividade. De acordo com Judith Butler (PRINS, 2002:161), os corpos abjetos são aqueles cujas vidas não são consideradas vidas, cuja materialidade é tida como não importante; vidas, portanto, inferiorizadas, segregadas, desumanizadas e passíveis de eliminação. Consequentemente, a marca da abjeção tanto sobre os corpos, quanto sobre os espaços, os fazem desimportantes, ininteligíveis e moralmente inferiores; são vidas e espaços sobre os quais as normas e os sujeitos hegemônicos não choram.

Entretanto, os corpos e os espaços abjetos não se referem apenas à matriz do sexo e da heteronormatividade, mas também a outras matrizes de inteligibilidade que nos interpelam através de marcadores como raça, classe, religião, etc. Assim, a recorrente destruição de terreiros de umbanda e de candomblé são exemplos de como a partir de outras matrizes hegemônicas, nesses casos ligados quase sempre ao cristianismo neopentecostal, espaços são tomados como inferiores e, por isso, passíveis de serem destruídos. Podemos dizer, então, que a abjeção é um discurso e uma prática política produzida histórica e racionalmente que se relaciona com o modelo de sociedade burguesa dos projetos modernistas e iluministas, cuja finalidade é não somente controlar e administrar as populações assimiladas, mas também as diversas dissidências de gênero, raça, sexualidade, classe, etc. Assim, como bem resume Perlongher (2004:345), o abjeto é também um projeto de iluminação.

Os cinemas pornôs, portanto, são tomados como abjetos tanto a partir de uma lógica homolesbotransfóbica, que termina por marcar esses sujeitos e espaços como inferiores, quanto por um discurso presente na própria comunidade lgbt que assigna esses lugares como sujos e perigosos. Como constata Ribeiro Matos, sujeira, inclusive, é um dos pontos que alguns me apontam, em conversas informais, para não frequentar determinados locais em busca de sexo. Entre os locais mais evidenciados por esses discursos encontram-se os cinemas pornôs (2012:23).

Nas sociedades brasileiras e argentinas, como explica Perlongher (2008:63), toda sujeira é castigada e mal-entendida socialmente; por isso, a sujeira apontada nos cinemões, que está ligada

principalmente ao olfato, é entendida também como um sinal de abjeção. Nesse mesmo sentido, Lefebvre (2015:273) afirma que no mundo moderno há uma extinção dos odores, sendo essa assepsia dos ambientes uma parte do projeto modernista de urbanidade. Além disso, a escassez de luz desses espaços também cria uma aura de sujeira, de desordem e de periculosidade física e moral, conforme Terto Júnior (1989:35).

Entretanto, contrariamente aos que entendem os fortes odores dos cinemões como signos de abjeção, uma parte significativa dos frequentadores desses espaços experimentam uma maior excitação justamente com o forte cheiro de suor, de mijo e de esperma, como relata Oliveira (2016:70). Nesse sentido, o narrador de Capucho, por exemplo, diz: “o Orly era o nosso templo. Na sua profundidade era que eu gostava de estar com meu namorado, no seu fedor sujo, na sua atmosfera quase sólida” (1999:102). Ainda assim, apesar da talvez precária limpeza desses espaços, não podemos dizer que a higiene e o cuidado pessoal estejam excluídos desses ambientes.

O diário de Roberto Videla, *La Intimidad* (2015), por exemplo, traz testemunhos recorrentes da limpeza dos diferentes cinemas pornô que o narrador frequenta. Os trabalhadores responsáveis pela limpeza do espaço, entretanto, atuam quase sempre de forma silenciosa e invisível, justamente para que a presença destes não signifique uma quebra das práticas eróticas entre os usuários. Enquanto isso, no conto *Cine Privê* (2009), seu Manuel, que é um dos empregados da limpeza do local, considera não só o ambiente, mas também o trabalho que realiza, enlouquecedor e abjeto, seja pelas práticas eróticas que ocorrem no local, seja pela precária ventilação do espaço. O trabalho do personagem é limpar a sujeira deixada pelos usuários das cabines privadas; assim, seu Manuel passa o tempo do trabalho em um corredor escuro esperando que as cabines sejam esvaziadas para efetuar a limpeza, processo que se repete a cada novo usuário.

Entretanto, o discurso da abjeção sobre os cinemas pornô também é acionado pela presença principalmente de travestis e garotos de programas. As travestis, entendidas como sujeitos ilegítimos e abjetos, inclusive por parte da comunidade lgbt, são associadas frequentemente ao roubo, à violência e à prostituição, por isso, a simples presença desses corpos faz com que os cinemões sejam também entendidos como violentos, perigosos e abjetos. Como bem resume Gambôa (2012:32), os cinemões são considerados mais ou menos marginais de acordo com a quantidade de frequentadores, localização e maior ou menor presença de michês e/ou travestis. Aguinaldo Silva, através dos seus contos jornalísticos, todos foram anteriormente publicados no jornal *Lampião da Esquina*, do livro *Memórias da Guerra* (1986), constrói o cinema pornô, especialmente o Cinema Íris, com repetidos signos de abjeção, que passam pela sujeira e decadência do local (1986:17); pelo olfato, segundo o narrador os banheiros cheiram a necrotério (1986:18); pela associação entre garotos de programa e morte (1986:84); assim como pela construção das travestis a partir da violência, da feiura e da animalidade (1986:120).

Além disso, os frequentadores dos cinemas pornô são entendidos como abjetos porque não seriam bonitos e jovens o suficiente, porque seriam portadores de uma sexualidade desenfreada e promíscua, por serem supostamente mal resolvidos quanto a sua identidade sexual ou de gênero; sujeitos, portanto, incapazes de estabelecerem uma relação amorosa e sexual aos moldes das normas da heterossexualidade.

O dispositivo do cinema pornográfico produz, portanto, aos olhos da racionalidade moderna e da heteronormatividade, corpos e espaços abjetos; entretanto, nossa leitura sobre o cinema pornô, levará em consideração principalmente a leitura dos sujeitos sobre si mesmos, numa tentativa de unir experimentação corporal e escrita. Por isso, entendemos os cinemões mais como espaços profanos e menos como espaços abjetos.

O *darkroom*, como explica Ribeiro Matos (2012:31), é geralmente um ambiente escuro, cujo planejamento físico visa impedir completamente a entrada da luz, sendo encontrado, cada vez menos, em alguns poucos locais de diversão e sexo. Consequentemente, quando mergulhamos na escuridão de um *darkroom*, como sugere Gaspar Neto (2014:129), experimentamos uma comunicação com os frequentadores e com o espaço que não se dá nem pela visão e nem pelas palavras, mas pelos gemidos e pelos outros sentidos.

Entretanto, assim como Perlongher constatou, no artigo *La desaparición de la homossexualidad* (2008), escrito em 1991, o desaparecimento de um determinado tipo de homossexualidade masculina, que estava atravessado pela promiscuidade, por conta da epidemia do HIV, hoje também podemos constatar o desaparecimento dos espaços *darkroom* por conta não só da epidemia do HIV, mas principalmente pela assimilação da homossexualidade aos paradigmas da heteronormatividade. Uma assimilação que na mesma medida em que nos levou à luz, à visibilidade pública, também nos exigiu a contenção dos nossos “excessos” não só no que se refere às experimentações sexuais, mas também de gênero. Nesse sentido, a partir de Guy Hocquenghem (1980:18), podemos dizer que os dissidentes pagam sua visibilidade com o sacrifício de suas próprias margens e de suas próprias irracionalidades, ou, como afirma Paco Vidarte (2001:147), quando aceitamos a visibilidade aceitamos também a vigilância e as estratégias normalizadoras da sociedade.

A partir de Perlongher (2008:86), podemos dizer que o que desaparece hoje não é a possibilidade de existência de quartos escuros, nem mesmo a vigilância sanitária pode dar fim a todos eles, mas o que desaparece cada vez mais é a festividade de uma sexualidade que procurava experimentar outras formas de prazer e de sociabilidade. Vivemos, portanto, com o fechamento desses quartos escuros uma decadência ou pelo menos uma inflexão nas práticas corporais e na sociabilidade orgiástica, ao mesmo tempo em que se fortalece, nas palavras de Perlongher (2008:88), uma ofensiva de normalização sobre os sujeitos dissidentes. Essa percepção não implica dizer que as dissidências sexuais não estejam criando outras formas de experimentação sexual ou de sociabilidade orgiástica, quase sempre, infelizmente, mediadas pelo mercado; entretanto, constatamos um abandono progressivo de determinados espaços, que passam a ser novamente percebidos como sujos, inadequados e perigosos e que são substituídos por uma rede de intercâmbios sexuais mais asséptica

e cada vez mais restritiva e segmentada a um determinado capital econômico ou simbólico, que muitas vezes simulam ou ocupam temporariamente esses antigos espaços.

Isto posto, podemos dizer que os cinemas pornográficos não são propriamente um darkroom, uma vez que a geografia desses espaços não impede totalmente a entrada de luz. Entretanto, a partir da discussão que fizemos dos diversos marcos teóricos que costumam abordar o cinema pornô, propomos o conceito de *espaços darkroom*, para pensarmos não somente o cinemão, mas também outros espaços eróticos ocupados por sujeitos dissidentes. Assim, entendemos os *espaços darkroom* como lugares onde podemos constatar, ainda que a luz não esteja totalmente suprimida, se não uma eliminação do olhar como dispositivo de controle, pelo menos uma precarização, uma inflexão, desse olhar como principal forma de controle, de conhecimento, de experimentação e de diálogo com o espaço e com os outros sujeitos que o compõe.

No conto *Nas Matinês do Cinema Íris*, de Aguinaldo Silva, por exemplo, o narrador nos relata como ao entrar no cinema pornô a visão se deixa de ser um elemento primordial para perceber o espaço, passando a ser o tato a principal forma de conhecimento das atividades que ali se desenrolam. Nesse mesmo sentido, tanto no conto *Una Rata Muerta* (2008), quanto na crônica *Corazón de cine porno* (2009), Naty Menstrual relata que para experimentar a penumbra dos cinemas pornôs são necessários, antes de tudo, olhos de gato, olhos treinados para o escuro, olhos que mais imaginam, do que realmente veem. Essa necessidade de se acostumar ao escuro e de produzir uma outra forma de enxergar que passa mais pela imaginação do que realmente pela visão aparece também em outros textos literários, como o de Capucho (1999:49, 78).

Além disso, podemos dizer que os *espaços darkroom* são espaços profanos que devolvem à comunidade um uso do espaço e do corpo diferente daquele que foi historicamente construído, domesticado e sacralizado, e que transforma o tempo produtivo em tempo de prazeres orgiásticos; são espaços muitas vezes, a partir de uma matriz moderna e heteronormativa, entendidos como abjetos, seja pela presença de corpos tradicionalmente percebidos como abjetos, seja pela relação de prazer que estabelece com os cheiros e com os fluidos sexuais; são espaços heterotópicos, ou seja, lugares que rompem e/ou suspendem com a experiência cotidiana e com as normas morais hegemônicas; são pornotópicos, tanto por produzirem brechas na topografia sexual normativa das cidades, quanto por favorecerem alterações nas normatividades de gênero e sexualidade e nos rituais de prazer, a partir da reapropriação de lugares anteriormente existentes; são espaços lisos, uma vez que, os experimentamos através das diversas multiplicidades e sentidos dos nossos corpos; são, por fim, espaços onde práticas queer, ou práticas que pervertem e/ou questionam a heteronormatividade, são recorrentemente performadas.

Podemos dizer, portanto, que os cinemas pornôs são *espaços darkroom* onde as práticas sexuais dissidentes são experimentadas em sintonia com a quantidade de luz que incide sobre determinado espaço, como já dissemos quando nos referimos às diferentes geografias de prazer que compõem o

cinemão. Há, dessa forma, como sugere Câmara Vale (2000:21), um jogo erótico no interior da plateia que ocorre através dessa relação entre o distanciamento da luz e a aproximação com o escuro, entre a penumbra e o breu.

Nos *espaços darkroom* experimentamos, assim, de acordo com Câmara Vale (2000:14), o escuro dos nossos sentidos, ou, em termos deleuzeanos, uma desterritorialização dos nossos sentidos. Abandonamos nesses espaços o decifrar do mundo através do dispositivo do olhar, onde o visual, como constata Lefebvre (2014:392), suplanta e substitui outras potências do corpo. Os *espaços darkroom* produzem, portanto, experimentações que se voltam contra o olhar, o que permite que nossos corpos componham com outras potências que são silenciadas pelo dispositivo do olhar.

Consequentemente, os *espaços darkroom*, ou até mesmo o simples fechar das pálpebras, assim como provocam uma sensação de fragilidade sobre nossa experiência com o espaço e com os outros corpos, permitem também não só uma produção de saber diferente sobre nossos corpos, mas também uma produção de novos códigos de interação, onde a mediação não é mais feita pelo face a face, mas pelo tato, pelo cheiro, pelo paladar, pela audição.

Como afirma Terto Júnior (1989:74), conhecer alguém neste espaço, não é mergulhar na biografia do outro, mas interagir com ele no funcionamento e no interesse comum dos bandos ou dos coletivos em orgias. A composição com o outro, portanto, está atravessada pelo desconhecimento prévio pelo dispositivo do olhar (DÍAZ-BENÍTEZ, 2007:107).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares, Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- DAMATA, Gasparino. *Os solteirões*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975
- DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. *Dark Room aqui: um ritual de escuridão e silêncio*. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 93-112, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico, heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- GAMBÔA, Ricardo Fernandes. 2013. *De prazeres e perigos: abordagem etnográfica dos roteiros eróticos de homens que fazem sexo com homens e desafios à prevenção do HIV na região central da cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva, Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo.
- GASPAR NETO, Verlan Valle. *Na pegação: encontros homoeróticos masculinos em Juiz de Fora*. Niterói: UFF, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Disponível em: <<https://grupogpect.org/2014/06/02/livro-a-producao-do-espaco-de-henri-lefebvre/>>.

Acesso em: 24 março 2015.

LEMEBEL, Pedro. *La Esquina es mi Corazón: Crónica urbana*. Santiago: Seix Barral, 2001.

MENSTRUAL, Naty. *Corazón de cine porno*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-942-2009-08-21.html>>. Acesso em 14 de setembro de 2016.

MENSTRUAL, Naty. *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.

OLIVEIRA, Thiago. *Engenharia erótica, Arquitetura dos Prazeres: cartografias da pegação em João Pessoa, Paraíba*. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/8590/2/arquivototal.pdf>>. Acesso em 5 de outubro de 2016.

PERLONGHER, Néstor. *Papeles Insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelo, Editorial Anagrama, 2010.

PRINS, Baukje, MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. In: Revista Estudos Feministas. Volume 10, número 1, Florianópolis, janeiro de 2002, pp. 155-167.

RIBEIRO MATOS, Fernando. *Trilhas do sexo: discursos, corpos e sexualidade na cultura da mídia*. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SESTER, Eros. *Cinefilia & gueto – Notas sobre uma (auto)etnografia em um cinemão paulistano*. In: III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidade, 2013, Salvador. Anais III Seminário Enlaçando Sexualidades (2013), 2013, v.01.

SILVA, Aguinaldo. *Memórias da Guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

TEIXEIRA, Marcelo Augusto de Almeida. *Presença incômoda: corpos dissidentes na cidade modernista*. 2013. 162 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

TERTO JUNIOR, Veriano. *No escurinho do cinema: socialidade orgástica nas tarde cariocas*. Dissertação de Mestrado, Psicologia. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 1989.