



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE ANTONIO MACHADO

**ENTRE MACHÕES E VIADINHOS:
PERFORMANCES DE MASCULIDADES NA PORNOGRAFIA
GAY BRASILEIRA**

Londrina
2024

FELIPE ANTONIO MACHADO

**ENTRE MACHÕES E VIADINHOS:
PERFORMANCES DE MASCULIDADES NA PORNOGRAFIA
GAY BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia, na Linha Psicologia Social e Processos Institucionais.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Fernandes de Carvalhaes

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M149e Machado, Felipe Antonio.
Entre machões e viadinhos : performances de masculinidades na pornografia gay brasileira / Felipe Antonio Machado. - Londrina, 2024.
146 f. : il.

Orientador: Flávia Fernandes de Carvalhaes.
Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Biológicas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Masculinidades - Tese. 2. Homossexualidades - Tese. 3. Pornografia gay - Tese. 4. Tecnologias de gênero - Tese. I. Carvalhaes, Flávia Fernandes de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Biológicas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDU 159.9

FELIPE ANTONIO MACHADO

**ENTRE MACHÕES E VIADINHOS:
PERFORMANCES DE MASCULIDADES NA PORNOGRAFIA
GAY BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia, na Linha Psicologia Social e Processos Institucionais.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Fernandes de
Carvalhoes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dr. Rafael Bianchi Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Reginaldo Moreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de Fevereiro de 2024.

Dedico este trabalho aos consumidores e apreciadores de pornografia.

CARTA AOS MEUS EXORCISTAS

Florianópolis, 11 de fevereiro de 2024.

Gostaria de explicar que esta é uma carta de agradecimento às pessoas que estiveram e possibilitaram que este trabalho fosse construído. Contudo, como bom fã de cinema de terror, gostaria de nomear a entrega da minha dissertação como um exorcismo e os que me acompanharam neste processo como meus exorcistas. Bom, o porquê disto se refere à sensação que é concluir esta etapa da vida, como se estivesse me exorcizando de um espírito onipresente. É o fim daquela vozinha no fundo da mente que, frequentemente, me acompanhava nos momentos em que saía de casa para me divertir ou naqueles em que fazia nada, ou qualquer outra coisa que não fosse escrever, estudar e pesquisar:

“Ei, você não acha que está pouco e precisa ler mais 300 textos para fundamentar melhor?”

“Ei, corre com o capítulo para entregar para a Flávia”

“Ei Felipe, e aquele texto que você não leu?”

Confesso que foi uma caminhada árdua, mas que poderia ter sido infinitamente mais desgastante sem as intervenções dos meus queridos exorcistas, que muitas vezes me empurraram para que continuasse a trilhar até a conclusão da dissertação.

Primeiramente, agradeço minha família, pois acredito que se não fossem o incentivo, o carinho e o conforto proporcionado pelos meus pais, não teria alcançado muitas das minhas conquistas até os dias atuais. E se tivesse, com quase certeza, teria sido uma missão ainda mais complexa de ser resolvida.

Aos meus amigos, agradeço os momentos de risadas, choros, gritos, danças e companheirismo, que me exorcizaram dos estresses e ansiedades. Claro que não acabaram

com eles, mas pelo menos contiveram um demônio que poderia ter se apossado de minha mente e meu corpo.

Agradeço aos colegas e amigos do Entretons, que durante a trajetória desta pesquisa, sempre demonstraram interesse pelo meu trabalho e compartilharam suas referências, pensamentos, afetos e novos horizontes para o aprimoramento da pesquisa e de meu próprio ser, me colocando em constante exorcismo de modos de vida limitantes e opressores.

Aos membros da banca, tanto suplentes quanto titulares, sou grato pela disponibilidade e interesse em meu trabalho, que pôde caminhar ainda mais longe após a qualificação. Em especial, gostaria de celebrar o Régis, que me exorcizou com sua(s) (in)disciplina(s), me tornando mais aberto para diferentes maneiras de habitar o meu cotidiano.

Por último, gostaria de agradecer e celebrar minha orientadora, Flávia. Definitivamente, uma pessoa que encanta e deixa sua marca por onde trilha. Flávia me exorcizou de diversas travas que impediam a minha criatividade fluir. Com todo o carinho e afeto, me fortaleceu e possibilitou que enxergasse o potencial das minhas produções, me tornando menos cruel e rígido comigo mesmo. Acredito que este trabalho é fruto de nossa sintonia e companheirismo.

Com amor e carinho,
Felipe

Machado, Felipe Antonio (2024). *Entre machões e viadinhos: performances de masculinidades na pornografia gay brasileira*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Esta pesquisa problematiza noções de masculinidades que são engendradas em filmes pornô gays brasileiros, mais especificamente nas produções fílmicas *O jogo de futebol* e *O Enfermeiro Safado*, da produtora Irmãos Dotados, *Dei para o padrasto do meu melhor amigo* e *A obra*, da HotBoys. A pornografia reproduz um conjunto normativo de coreografias genereficadas, que estão necessariamente articuladas a regimes de verdades socialmente construídos acerca do dispositivo da sexualidade e que instituem modos como cada um deve ou não vivenciar sua corporalidade. Logo, a partir da análise qualitativa e da etnografia de tela, metodologia estipulada pela pesquisadora Carmen Rial (2005), que busca transpor as qualidades da pesquisa antropológica para os estudos fílmicos, questiona-se acerca de performances de homens que são validadas como referências normativas ou subalternizadas nos filmes indicados. A análise está articulada em quatro episódios. O primeiro episódio busca explorar os desdobramentos históricos que culminaram nas noções ocidentais de sexualidade e na produção moderna da homossexualidade, em debate com as perspectivas de masculinidades hegemônicas e subalternizadas. No segundo, se realiza o delineamento da trajetória histórica da pornografia gay e do homoerotismo no cinema em diálogo com a noção de farmacopornografia de Paul Preciado. O terceiro desenha os percursos metodológicos eleitos para a investigação dos filmes. E, no último, são apresentadas as análises e afetações que surgiram a partir do contato com as produções fílmicas. Por fim, são apresentadas notas provisórias da pesquisa problematizando a pornografia gay como tecnologia potente nos processos de afirmação e desestabilização da ordem dos gêneros.

Palavras-chave: Homossexualidades. Pornografia. Masculinidades. Tecnologias de gênero. Farmacopornografia.

Machado, Felipe Antonio (2024). *Between bros and fairies: masculinity performances in brazilian gay pornography*. 146 sheets. (Masters Dissertation in Psychology). State University of Londrina, Londrina.

ABSTRACT

This research problematizes notions of masculinity that are engendered in Brazilian gay porn films, more specifically in the film productions *The Football Game* and *Uncle Breno fucks the spider nephew*, *Irmãos Dotados's* productions, *Got fucked by my best friend's stepfather* and *The Work*, from *HotBoys*. Pornography reproduces a normative set of gendered choreographies, which are necessarily articulated to regimes of truths socially constructed around the device of sexuality and which establish ways in which each one should or should not experience their corporality. Therefore, based on qualitative analysis and screen ethnography, a methodology stipulated by the researcher Carmen Rial (2005), who seeks to transpose the qualities of anthropological research into film studies, questions are raised about the performances of men that are validated as normative references or underlings in the nominated films. The analysis is articulated in four episodes. The first episode seeks to explore the historical developments that culminated in Western notions of sexuality and the modern production of homosexuality, in debate with the perspectives of hegemonic and subordinate masculinities. In the second, the historical trajectory of gay pornography and homoeroticism in cinema is outlined in dialogue with Paul Preciado's notion of pharmacopornography. The third outlines the methodological paths chosen for the investigation of the films. And the last one, the analyzes and affectations that arose from the contact with the productions are presented. Finally, provisional research notes are presented problematizing gay pornography as a powerful technology in the processes of affirming and destabilizing the gender order.

Keywords: Homosexualities. Pornography. Masculinities. Technologies of Gender. Pharmacopornography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As categorias <i>gays</i> mais vistas no <i>Pornhub</i> em 2021	23
Figura 2 – Pôster do filme <i>Close</i>	28
Figura 3 – Reportagem veiculada pelo jornal <i>Notícias Populares</i>	39
Figura 4 – Pôster da minissérie <i>It's a Sin</i>	40
Figura 5 – Capa do disco <i>Like a Prayer</i>	42
Figura 6 – Cena do filme <i>American Psycho</i>	45
Figura 7 – A Redenção de Cam	53
Figura 8 – Vênus de Willendorf	59
Figura 9 – Fotografia de pintura do deus Priapo em Pompéia	61
Figura 10 – Pintura erótica na parede de um bordel em Pompéia	61
Figura 11 – <i>Nude Men Wrestling, Graeco-Roman</i> (1897)	62
Figura 12 – Cenas do filme <i>Free Ride</i> (1917)	63
Figura 13 – Cenas do filme <i>Le Ménagement Moderne de Madame Butterfly</i> (1920)	66
Figura 14 – Cenas do filme <i>Fireworks</i> (1947)	68
Figura 15 – Cenas do filme <i>Scorpio Rising</i> (1964)	69
Figura 16 – Cenas do filme <i>Prometheus</i> (1972)	69
Figura 17 – Imagens de uma das edições da <i>Physique Pictorial</i>	70
Figura 18 – Edição de estréia da revista <i>Playboy</i>	73
Figura 19 – Cartaz do filme <i>Garganta Profunda</i> (1972)	74
Figura 20 – Cenas do filme <i>Boys in the Sand</i> (1971)	75
Figura 21 – Capa do filme <i>Coisas Eróticas</i> (1981)	82
Figura 22 – Capa do filme <i>Carnaval in Rio</i>	84
Figura 23 – Cenas do filme <i>Carnaval in Rio</i>	84

Figura 24 – Atores gays mais pesquisados no <i>PornHub</i>	85
Figura 25 – Cade Maddox	85
Figura 26 – Joey Mills	85
Figura 27 – Pôster do documentário <i>Yes We Fuck</i>	89
Figura 28 – Victor e Bruno	112
Figura 29 – Erick	113
Figura 30 – Leo assistindo a partida	113
Figura 31 – O momento em que a bola é arremessada para fora do campo	113
Figura 32 – Momento em que chegam no quarto	114
Figura 33 – O enfermeiro acariciando os pacientes	115
Figura 34 – Enfermeiro excitado após conhecer os pacientes	115
Figura 35 – Enfermeiro tocando os pacientes enquanto dormem	116
Figura 36 – Cenas do filme <i>Dei para o padrasto do meu melhor amigo</i>	117
Figura 37 – Cenas do filme <i>Dei para o padrasto do meu melhor amigo</i>	118
Figura 38 – Cenas do filme <i>A Obra</i>	119
Figura 39 – Vitão, Bruno e Erick realizando manobras de futebol	122
Figura 40 – Bigode assistindo pornografia	124
Figura 41 – Bigode abrindo uma cerveja	125
Figura 42 – Ativos pegando nos genitais	126
Figura 43 – Andy vestindo uma Jockstrap	128
Figura 44 – Bigode lambe o cu de Leonel	129
Figura 45 – Apolo lambe o cu de Andy	129
Figura 46 – Momentos em que Leo foi agredido durante o filme	132
Figura 47 – <i>Tags</i> atribuídas ao filme na plataforma <i>Xvideos</i>	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TICs	Tecnologias de Informação e Comunicação
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana
AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

SUMÁRIO

SINOPSE	15
EPISÓDIO 1 - COMO SURGE UM (DES)VIADO?: NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DA SEXUALIDADE NO OCIDENTE E A CONSTRUÇÃO MODERNA DA FIGURA HOMOSSEXUAL	28
CENA 1 - SUJEITOS EM PRODUÇÃO: O DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE E A HOMOSSEXUALIDADE NO OCIDENTE	30
CENA 2 - DO MACHÃO AO VIADINHO: NOTAS SOBRE MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS E SUBALTERNIZADAS	44
EPISÓDIO 2 - FÁBRICA DE EXCITAÇÕES: NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA PORNOGRAFIA GAY	57
CENA 1 - PRIMÓRDIOS DO PORNOGRÁFICO: AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE PARA O SURGIMENTO DA PORNOGRAFIA E SUA CAMINHADA NA ILEGALIDADE	59
CENA 2 - LEGALMENTE EXCITADO: A ERA FARMACOPORNOGRÁFICA E A PORNOGRAFIA NO PÓS-CENSURA	71
EPISÓDIO 3 - PERAMBULAÇÃO POR RUELAS METODOLÓGICAS	92
EPISÓDIO 4 - ENTRE MACHÕES E VIADINHOS: PERFORMANCES DE MASCULINIDADES NA PORNOGRAFIA GAY BRASILEIRA	110
CENA 1 - BREVES PANORAMAS NARRATIVOS	111
CENA 2 - NARRATIVAS QUE DESENHAM MASCULINIDADES: ENTRE SIGNOS DE MASCULINIZAÇÃO E FEMINIZAÇÃO	120
NOTAS DA EXPERIÊNCIA	138
REFERÊNCIAS	140



FELIPE ANTONIO MACHADO

(DES)ORIENTADORA:
FLÁVIA
CARVALHAES

Entre machões e viadinhos

PERFORMANCES DE MASCULINIDADES NA PORNOGRAFIA GAY BRASILEIRA

SINOPSE

Esta pesquisa problematiza noções de masculinidades que são engendradas em filmes pornô *gays* brasileiros. Contudo, antes de apresentar as propostas desta investigação, gostaria de compartilhar breves fragmentos da trajetória percorrida para a escolha do tema desta dissertação. Desde seus primórdios, quando a perspectiva de realizar uma pesquisa ainda nem era possível, devido a pouca idade. Assim, a pornografia começa a me rodear no colégio, ao perceber que meus colegas de sala, que estavam entre seus 12 ou 13 anos, já comentavam sobre os filmes que assistiam, heterossexuais, obviamente. Entretanto, demorei um pouco para me interessar por tais mídias, talvez por não compartilhar da mesma disposição em ver mulheres nuas.

O meu primeiro encontro com um filme pornô ocorreu por volta dos meus 14 ou 15 anos, durante uma madrugada qualquer, em meio a um turbilhão de curiosidades e inquietações. Esta experiência inicial já ocorreu pela pornografia *gay*, como uma via de sanar algumas das dúvidas acerca da minha sexualidade. Demorei para revisitar os filmes *gays*, provavelmente pela resistência em aceitar minha orientação sexual, fruto da criação em uma família não tanto conservadora, mas ainda sim constituída em meio a alguns dogmas católicos. Porém, após algum tempo, a pornografia se tornou uma zona de conforto e possibilidade de experimentação sexual dentro da privacidade do meu quarto, longe de qualquer julgamento do meu círculo social.

Após um longo relacionamento com a pornografia, longo exatamente por ter consumido sem questionar desde muito novo até recentemente, algo começou a me parecer estranho, como se tivesse perdido familiaridade. Comecei a me sentir distante das imagens, sem conseguir me enxergar ali, principalmente, quando o assunto era meu corpo, que não

parecia em nada com os corpos esculturais que circulavam nas telas. Ser magro é algo muito recente na minha vida, até o início dos meus 22 anos tinha um corpo gordo, um tipo de corpo quase inexistente nos filmes pornô *mainstream*¹, aqueles que aparecem nas páginas iniciais dos *sites* de conteúdo adulto e não nas subcategorias.

Assim, acredito ser importante evocar o tema da gordofobia, para amparar os atravessamentos que experienciei na minha trajetória enquanto indivíduo e conduzir a fluidez das linhas de pensamento que serão tecidas ao longo deste conjunto textual. Maria Luisa Jimenez (2020), autora brasileira, discorre sobre a gordofobia como algo que extrapola o ódio direcionado às pessoas gordas, mas como uma lógica que se engendra a partir de dinâmicas políticas, culturais e sociais que culminam na exclusão, estigmatização de corpos e existências gordas, que são comumente demarcadas como feias, doentes e desviantes de uma idealização normativa dos corpos magros. A circulação desses discursos corponormativos está alicerçada nos debates sobre normalidade/anormalidade e encontram sustentação e veiculação cotidianamente por vias diversas, como, por exemplo, nos meios de comunicação, que exaltam corpos magros e malhados em propagandas, filmes, entre outras produções midiáticas, como a pornografia.

Em conjunto, discursos médicos são também grandes responsáveis pelas perpetuações dos estigmas que marcam o corpo gordo enquanto um corpo doente, enfermo, inferior e subalternizado, ao colocá-lo como referencial de déficit de saúde. A influência dos discursos médicos encontram expressão nos dados oferecidos pela Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (2023) acerca do aumento de cirurgias bariátricas realizadas por planos de saúde no Brasil, que passaram de 57.152 em 2021 para 65.256 em 2022. A soma

¹ Entendo o termo em inglês *mainstream*, traduzido como corrente principal, como sinalizador de produtos que carregam as principais tendências e padrões de um dado mercado, tornando-os consumíveis em níveis massificados.

total de cirurgias bariátricas, que abrange as realizadas por meio dos planos de saúde, do SUS e de maneira particularizada, é de 63.021 em 2021, passando de 74.738 em 2022, a maior quantidade contabilizada desde 2011, ano que contém os dados mais antigos da pesquisa. Assim, é perceptível como a aderência de tal tecnologia de modificação corporal é impulsionada por discursos proferidos no circuito biomédico, que embasam parte de nossas noções de saúde e beleza e estigmatizam corpos gordos da sociedade.

Após estas breves considerações sobre gordofobia, ao retornar a minha história, outros estranhamentos começaram a aparecer nos meus encontros amorosos e sexuais com outros rapazes, ao notar que eles também estavam apegados à ideais corporais e comportamentais tanto quanto eu. Ainda nessa conjuntura, a minha entrada no mundo dos aplicativos de pegação², como o *Grindr* e o *Hornet*, explicitou cada vez mais as exigências normativas impostas aos corpos alheios. Vários dos usuários proliferam suas preferências já nas biografias dos perfis ao utilizar frases como “*não curto afeminados*”, “*não curto gordos*”, “*não curto pêlos*”, “*macho procura macho*”, entre outras variações de conotações similares. E, ao refletir sobre discursos e imagens que os mecanismos dos aplicativos fazem circular, percebo como processos de seletividade social vão se articulando nestes aparatos tecnológicos, quando há o poder, por exemplos, de bloquear quem não te apetece ou simplesmente ignorar as mensagens sem nenhum tipo de ferramenta de verificação de sua leitura (ou falta dela) por parte da outra pessoa.

Ao longo das minhas experiências, sentimentos de que havia certa ligação entre esses ideais e a pornografia *gay* e de que tais mídias tinham funções diferentes para homens homossexuais, me despertou interesse em olhar de modos aprofundados e diferenciados sobre a

² Como são conhecidos, dentro da comunidade *gay*, os aplicativos de relacionamentos voltados para a busca por parceiros sexuais.

temática. Percebo que tem sido um movimento de refletir e nomear parte dos afetos que circulam em meu corpo. A questão é que, nessa tentativa, encontrei um campo de investigação ainda muito pouco explorado, principalmente na área da Psicologia, onde também me localizo e me reconheço.

Em um primeiro momento, minha (des)orientadora³ e eu decidimos que um levantamento bibliográfico seria um ponto de partida para esta pesquisa, para que pudéssemos ter uma dimensão do que já foi produzido dentro da temática em território brasileiro durante o período de 1990 e 2020, em um recorte de trinta anos. Escolhemos este período por considerar que a partir dos anos de 1990 se iniciam estudos sobre masculinidades e estudos *queer* nos diálogos sobre gênero, o que implica na ampliação de debates teóricos acerca da população LGBTQIAP+ (Marcos Nascimento⁴, 2018). Assim, elegemos as plataformas *Scielo*, *Pepsic* e *Biblioteca Virtual da Saúde* para a realização da investigação, a partir das combinações das seguintes palavras-chave: pornografia, masculinidades e homossexualidades.

Os resultados sinalizaram alguns artigos sobre pornografia, não muitos, e a grande maioria articulavam um debate da relação entre os filmes e a violência contra as mulheres. Localizei apenas um trabalho alinhado com o que busco investigar nesta pesquisa, intitulado “*Race Fucker: representações raciais na pornografia gay*” (2012), do brasileiro Osmundo Pinho⁵. No texto, o autor busca explicitar como o marcador social de raça posiciona de

³ O termo (des)orientadora se tornou uma brincadeira entre minha orientadora e seus passarinhos, como nomeia carinhosamente seus (des)orientandos. O uso do prefixo “des” é inspirado pelos estudos queer e decoloniais, que questionam as dinâmicas de produção de saber científico estabelecidas a partir de noções ocidentalizadas articuladas no norte global. Com isso, (des)orientar implica em perspectivas que buscam subverter e desobedecer a padronização de caminhos que a ciência hegemônica impõe aos/as pesquisadores/as. Além disso, acredito que ser (des)orientado foi provocativo para que buscasse criar textos que refletem não apenas meus estudos, mas também meus atravessamentos pessoais e os afetos acionados nestas jornadas.

⁴ Autor brasileiro.

⁵ Nesta pesquisa, nas primeiras citações ocorridas ao longo do percurso do texto, optei por inserir o primeiro nome e o sobrenome dos autores/as com quem dialogo. Quando a citação estiver nos parênteses, sinalizarei por meio de notas de rodapé a nacionalidade. Tal cuidado foi tomado para possibilitar visibilidade ao gênero de

maneira diferente corpos negros nas narrativas e imagens presentes nas produções pornográficas e a influência da colonização nas construções de tais personagens, análises interseccionais que também considero fundamentais de serem articuladas nesta pesquisa⁶.

Logo, me indago sobre perspectivas plurais de masculinidades inscritas nas narrativas dos filmes pornôns brasileiros, em uma tentativa de mapear modos como corpos de homens *gays* são posicionados nestas produções a partir de *performances* diferenciadas e que estão necessariamente interseccionadas a marcadores de raça, classe, etnia, geração, entre outros. Assim, a noção de corpo ganha também centralidade em minha exploração e o entendo a partir da conceituação da autora estadunidense Judith Butler (2019), enquanto uma construção histórica e política atravessada por uma rede discursiva e significadora que criam as possibilidades e impossibilidades existenciais, produzindo relações que validam os considerados sujeitos e marginalizam os que não estão de acordo com os modos socialmente aceitáveis de estar no mundo.

Nessa perspectiva, Sonia Mansano (2009), psicóloga brasileira, em diálogo com os filósofos franceses Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, problematiza as noções de subjetividade e modos de subjetivação, que remetem aos mecanismos político-sociais que

quem escreveu e à sua localidade, ao considerar que, segundo Ramón Grosfoguel (2016), sociólogo porto-riquenho, o sistema de produção de saber no ocidente colabora para manutenção da soberania dos homens brancos do norte global como produtores de verdades universalizantes, ao desvalidar conhecimentos de grupos minorizados em detrimento da preservação de projetos imperiais/coloniais/patriarcais, causando o apagamento de autoras mulheres e autores/as do sul global, fora do eixo Europa e Estados Unidos. Dessa forma, expor tais dados sobre os/as autores/as inscreve estes nos sistemas de construção de conhecimentos possibilitando a visibilidade de outras regiões na emissão de saberes. Com isso, se realiza uma quebra na tendência acadêmica de descorporificação das fontes, quando as reduzem a apenas um sobrenome, aparentemente sem rosto, sem cor, sem gênero, sem origem, falsamente neutro, porém, precocemente referido a um homem branco do norte global.

⁶ Acredito ser importante sinalizar, antes de prosseguir, que esta pesquisa se articula com estudos *queer* e decoloniais, que problematizam sistemas de poder e submissão que privilegiam alguns indivíduos em detrimentos da subalternização de outros. Em alguns momentos, me utilizo de autores que possuem produções nestas linhas de pensamento, porém, em suas vidas privadas, não estão em consonância com as ideias que tais pesquisas propagam e reproduzem sistemas de violências e exclusões. Contudo, de maneira pontual, foram citados por terem excelentes produções que contribuíram para a construção desta pesquisa. Mesmo que não esteja de acordo a como se posicionam nos espaços que ocupam, seus textos e pesquisas são válidos para a ampliação do debate. São utilizáveis, inclusive, para problematização de como se colocam nas dinâmicas de produção de saber.

produzem perspectivas de vida. A autora expressa que as subjetividades são construídas a partir dos encontros com o outro, encontros estes que inscrevem seus efeitos nos corpos e, por consequência, interferem na (re)produção de modos de viver. Nessa dinâmica, o outro possui dimensão social, não se restringindo apenas a outras pessoas, mas também ao atravessamento de racionalidades institucionais e práticas discursivas, carregadas dos valores das classes dominantes de cada recorte histórico, capazes de circular valores e normativas de existência que se reproduzem no cotidiano a fim de manutenção de seus poderes.

O fluxo das produções é demasiadamente intenso, interpelando os corpos por diversos componentes como, por exemplo, a linguagem, as relações de trabalho, as instituições, a ciência, e, em destaque nesta investigação, a mídia, que constituem a matéria-prima das subjetividades circulantes (Mansano, 2009). Assim, entendo a pornografia como um produto midiático com poder de se infiltrar, fabricar desejos, repulsas, entre outros afetos, aproximando seus consumidores de ideais socialmente construídos de gênero e sexualidade (Paul Preciado⁷, 2018).

Desse modo, analiso alguns dos dados estatísticos oferecidos, anualmente, por um dos maiores *sites* pornográficos do mundo, o *Pornhub*, que agregam informações acerca de seus visitantes e seus modos de consumo, que vão das categorias mais procuradas até a proporção de quais tecnologias são utilizadas para acessar o *site* (celulares, computadores ou, até mesmo, consoles de videogames). Em 2019, a plataforma recebeu mais de 42 bilhões de visitantes, com uma média superior a 115 milhões de acessos por dia, além do compartilhamento de mais 6.83 milhões de novos vídeos, algo equivalente a 1.36 milhões de horas de novos conteúdos (Pornhub Insights, 2019). Apenas os 20 países que mais consomem

⁷ Filósofo de origem espanhola.

os conteúdos configuram 79% de todo o tráfego das visitas, com o Brasil em décimo colocado no *ranking* de maiores consumidores.

Ao olhar para os números oferecidos em relação ao território brasileiro, os resultados mostram que a maioria do público é masculino, ao configurar 63% dos usuários. Já as faixas etárias predominantes estão entre os recortes dos 18 aos 24 anos e dos 25 aos 34 anos, com 40% e 28% (Pornhub Insights, 2021), respectivamente, sinalizando um público jovem que experienciou o aumento do acesso à *internet* durante a infância e adolescência, logo, que possuem um desenvolvimento atrelado a processos tecnológicos-midiáticos. Acredito que os dados sobre idades precisam ser considerados com certas ressalvas, por não contabilizar a parcela menor de 18 anos que acessa à plataforma. Entendo ser mais difícil rastrear tais informações, pois os menores podem se utilizar de dispositivos de terceiros adultos e, mesmo em caso de aparelhos próprios, estes podem estar cadastrados nos *logins* de seus responsáveis. A questão é: sabemos que o desenvolvimento de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) facilitou os acessos da população mundial, independente de faixa etária, à *Internet*, e por consequência, à pornografia.

A pesquisa da *Pornhub Insights* (2021) ainda sinaliza que 86% da audiência se utiliza de celulares para o consumo, ou seja, um acesso que pode ser realizado de qualquer lugar a qualquer momento. Danilo Patzdorf (2018), pesquisador brasileiro, articula a ideia de atopias sexuais como efeitos do desenvolvimento tecnológico e informacional. A noção de atopia (*a*, indica negação ou falta, e *topos*, lugar) remete à crescente independência de ambientações específicas para a experiência do sexo e dos prazeres, ao considerar que a tecnologia que possuímos nos dias atuais possibilita nos conectarmos sexualmente com qualquer um a qualquer momento, indiferente da localidade. A perspectiva do autor entra em contraponto com a de pornotopia, desenvolvida por Preciado (2021), que denomina os lugares constituídos

para exercício temporário da sexualidade e transgressão de seus interditos, desde os bordéis aos atos solitários, como assistir filmes pornográficos na privacidade do ambiente doméstico.

Patzdorf (2018) argumenta que as pornotopias estão em processo de dissolução, por acreditar que as TICs proporcionam o acesso amplo à experimentação sexual, não havendo restrição tópica para a sexualidade. O brasileiro se utiliza dos *hookup dating apps* (os aplicativos de pegação mencionados por mim anteriormente) como ilustração, ao considerar que colaboram para a transformação da “nossa noção de intimidade e privacidade ao publicizar nossos corpos e identidades em contextos explicitamente voltados para o encontro sexual” (p. 180) por meio de ambientes virtuais que não se restringem a lugares físicos.

A interface destes aplicativos é disposta nos diversos perfis, em um ordenamento que sinaliza a proximidade geográfica, com os usuários mais avizinados localizados no topo da tela. O mosaico de perfis chama atenção pelas fotos de torços sem cabeças, por motivos de muitos ali buscarem se aventurar sexualmente no anonimato. Segundo Patzdorf (2018), a atopia sexual dos aplicativos de encontros sexuais se sustenta no compartilhamento e interação em tempo real com imagens do próprio corpo e de corpos alheios, independente das localidades dos interessados, que podem estar tanto em seu ambiente doméstico quanto em um transporte público, por exemplo, possibilitando o exercício da sexualidade em contextos antes inimagináveis.

Entretanto, por mais que os aplicativos ampliaram vias para a experiência sexual de homens *gays*, Fábio Morelli e Bruno Pereira (2018), autores brasileiros, sinalizam uma pornificação dos corpos masculinos que ali se encontram, indicando uma adoção de valores pornográficos nas interações com outros rapazes e na produção de seus próprios corpos. Tais valores correspondem principalmente às exigências pelo corpo musculoso e por perspectivas

de masculinidades enquadradas nas normativas heterossexuais, como tentativas de apagamento de marcadores subalternizados.

Os autores ainda trazem que tais qualidades pornográficas, posicionam os indivíduos em locais privilegiados na economia dos afetos, ou seja, pornificar-se facilita a conquistas de parceiros nos campos sexual e amoroso. A partir dessa ideia, retomo a pesquisa da *PornHub Insights* (2021), para ilustrar o que Morelli e Pereira (2018) sinalizam, pois as estatísticas disponibilizadas em 2021 incluem alguns dados sobre o consumidores de pornografia *gay*, porém abrangem apenas as categorias mais vistas (Figura 1) e a listagem de atores pornôs mais pesquisados.



Figura 1 - As categorias *gays* mais vistas no *PornHub*
Fonte: Pornhub Insights, 2021

Dentre as classificações assinaladas, problematizo na Figura 1 a categoria de maior audiência da plataforma, *Straight Guys* (Homens héteros), como um dado alarmante acerca do processo de produção do desejo dessa parcela consumidora, que busca a excitação sexual em imagens que reproduzem perspectivas heterossexuais hegemônicas de masculinidades, assim como ocorre nas interações intermediadas pelos aplicativos. Assim, a pornografia se soma as

tecnologias que contribuem para a reprodução de modos de vida atrelados às normativas do sistema de sexo-gênero.

Richard Miskolci (2017), sociólogo brasileiro, sinaliza uma importância histórica da pornografia para o público homossexual. Tais produções geraram a potência e abrangência, mesmo em contextos históricos hostis, de conseguir veicular imagens positivas acerca de homens *gays*, nas quais eram retratados como belos e tinham parte de suas práticas validadas. O autor ainda problematiza que grupos invisibilizados e marginalizados se tornam apegados às poucas representações que lhe são disponibilizadas no cotidiano, ao considerar que a quantidade é limitada devido à atribuição em nossa cultura da homossexualidade a noções de desvio.

Contudo, o processo histórico que possibilita a circulação dessas imagens e representações implica em algumas indagações e preocupações, pois também propagam discursos e figurações de masculinidades *gays* que reforçam padrões comportamentais e estéticos situados como hegemônicos ou subalternizados, o que remete a reprodução de privilégios e exclusão entre homens *gays*, tendo em vista que nem todas as corporalidades existentes se enquadram nas expectativas sociais situadas como desejantes. Assim, os filmes pornô e as práticas sexuais realizadas em cena se articulam a um conjunto de *performances* que correspondem a conjunturas políticas e sociais, operando também a partir de regulamentações e expectativas culturais acerca dos corpos (Preciado, 2018).

Butler (2021) analisa que vivenciamos gênero de forma performativa, o que significa que perspectivas plurais de masculinidades e feminilidades são articuladas e subjetivadas por práticas socialmente construídas e representadas no cotidiano como “naturais”, ou seja, como normas pelas quais um corpo deve atuar. Nesse sentido, a pornografia reproduz um conjunto normativo de coreografias genereficadas, que estão necessariamente articuladas a regimes de

verdades socialmente construídos acerca do dispositivo da sexualidade e que instituem modos como cada um deve ou não vivenciar sua corporalidade. Nesta perspectiva, Miskolci (2017) aponta que a pornografia contribuiu para reafirmar lógicas de submissão de homens *gays* a comportamentos de autovigilância, tanto no campo corporal quanto no exercício das masculinidades, o que faz com que muitos busquem performar modos de existência constituídos de acordo com modelos hegemônicos.

Ao considerar que a pornografia é a primeira tecnologia midiática disseminadora de imagens regulatórias das corporalidades homossexuais e responsável por embasar alguns produtos consumidos pelo grupo, como os aplicativos de pegação altamente utilizados (Miskolci, 2017), é necessário compreender a influência que tais conteúdos possuem nestes indivíduos, já que estabelecem ideais tanto estéticos quanto comportamentais que definem o que é possível ou não, excluindo diversas formas de existência.

Logo, o estudo acerca das noções de masculinidades que os filmes pornográficos articulam contribui na problematização de relações que na vida em sociedade validam e/ou desqualificam diferentes expectativas depositadas nos corpos, pois se constituem e constituem representações do que a cultura dita como “desejável ou “desviante”, bem como evidencia parte das condições históricas que possibilitam a emergência dessas narrativas e imagens.

Ao situar estas questões iniciais que balizam essa pesquisa, ressalto que a dissertação está articulada em quatro episódios⁸. Inicialmente, no episódio “Como surge um (des)viado?”, analiso a história da sexualidade na cultura ocidental e a articulação de um sistema de sexo-gênero que engendra o personagem homossexual como expressão desviante. No episódio seguinte, “Fábrica de excitações”, problematizo a pornografia como uma tecnologia

⁸ Nomeei meus capítulos como episódios, na tentativa de brincar com as linguagens dos seriados de televisão, ao considerar que a pornografia, assim como as séries, é um produto midiático.

de gênero na era farmacopornográfica e desenho um panorama histórico da pornografia homoerótica. Os itinerários metodológicos da investigação são sinalizados no episódio 3, denominado “Perambulações por ruelas metodológicas”. Por último, no episódio final “Entre machões e viadinhos”, compartilharei as análises que surgiram a partir da minha exposição aos filmes selecionados para compor a investigação.



EPISÓDIO 1 - COMO SURGE UM (DES)VIADO?: NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DA SEXUALIDADE NO OCIDENTE E A CONSTRUÇÃO MODERNA DA FIGURA HOMOSSEXUAL

Mergulhar na temática deste episódio vem sendo uma experiência de ressignificação sobre os sentidos de ser homem e minha própria masculinidade. Na realidade, sempre me via distante das imagens tidas socialmente como masculinas, que, de modo insistente, me causaram (e que ainda me causam) sentimentos de estranhamento e inadequação. Ao longo da minha vida, muitas vezes me questioneei “*será que sou homem mesmo?*”, como se não fosse possível me denominar de tal maneira por ter sido frequentemente questionado em relação a minha vivência enquanto homem por colegas de escola, familiares, amigos e, até mesmo, pessoas com quem mantive envolvimento afetivos-amorosos.

Recentemente, ao assistir *Close* (2022) (Figura 2), filme do diretor belga Lukas Dhont, pude revisitar diversas experiências e emoções desconfortáveis e conflitantes relacionadas ao meu processo de subjetivação enquanto homem gay. O início do enredo acompanha a relação de dois amigos, Léo e Rémi, interpretados pelos atores belgas Eden Dambrine e Gustav De Waele, em uma dinâmica relacional bonita, afetuosa e íntima, ainda não corrompida pelos olhares coercitivos, sexualizadores e generificados do meio social.



Figura 2 - Poster do filme *Close* (2022)
Fonte: A24, 2022.

Em certa altura do filme, Léo e Rémi iniciam as aulas em uma nova escola e turma, na qual os colegas de sala começam a estranhar a relação próxima e carinhosa dos dois. Em uma das situações, um grupo de meninas questiona se os amigos estão em um relacionamento amoroso, o que é uma surpresa para ambos, pois não viam a proximidade que tinham por tal viés. Ao longo da narrativa, aos poucos, surgem sensações de constrangimento entre os dois, com efeitos diferentes em cada um.

Me projetei, principalmente, em Léo, que entra numa corrida consigo mesmo para tentar esconder e reprimir qualquer representação que possa marcá-lo como menos masculino, se inscrevendo em práticas e lugares que o validem enquanto homem, como, por exemplo, entrar para o time de hóquei da escola, um esporte violento no qual constantemente se machucava e não demonstrava real desejo de estar participando. Entretanto, sinto que o mais dolorido foi assistir Léo se afastar de Rémi, uma relação que foi deturpada por brincadeiras violentas, homofóbicas e enrijecimentos afetivos, se tornando fria e distante. O afastamento de Léo de Rémi se atualiza na impossibilidade (e interdição) da existência de uma relação como a deles no recém-descoberto mundo dos homens para o qual foram jogados no contexto escolar.

Assistir ao filme foi uma experiência dolorosa, acompanhada de uma sensação esquisita de engasgo, bem como um mergulho em diversas das minhas memórias, como o fato de eu me sentir muitas vezes constrangido de ser quem sou e/ou de estar próximo de outros meninos demarcados como os “viados” de seus meios, o que implicava em medo, pois não queria ser nomeado da mesma maneira e por isso me afastava de tais relações. Porém, estar em contato com debates acerca das masculinidades nos últimos anos, me inquietou e me

convidou a pensar sobre estratégias utilizadas para me disciplinar perante as (im)possibilidades de ser homem. Dentre essas, me chama atenção especialmente as estratégias midiáticas que fazem circular representações de masculinidades situadas como ideais ou não, ou mesmo aquelas que desestabilizam essas premissas heteronormativas.

Logo, diante da minha trajetória de subjetivação enquanto homem viado, bem como da proximidade com estudos das masculinidades e reflexões sobre tecnologias que instituem e/ou desestabilizam normativas de gênero, esta pesquisa problematiza performances de masculinidades que são engendradas em filmes pornô *gays* brasileiros. Assim, na próxima cena analiso a sexualidade como um dispositivo de controle na sociedade moderna, o que implica na produção do personagem homossexual como desviante. Na cena seguinte, apresento o campo dos estudos das masculinidades, mais especificamente noções hegemônicas e subalternizadas que interpelam os homens no Brasil, que se reproduzem nos filmes pornográficos que serão problematizados no último episódio dessa pesquisa.

CENA 1 - SUJEITOS EM PRODUÇÃO: O DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE E A HOMOSSEXUALIDADE NO OCIDENTE

De início, é importante ressaltar que nossa cultura engendrou códigos morais bastante restritos em relação às configurações da sexualidade e suas (im)possibilidades. Sigmund Freud (1908/2015) afirma que todas as culturas desenvolvem seus códigos de uso da libido, que é algo característico da vida organizada em sociedades. O problema é a rigidez com que algumas codificações são promulgadas e interferem na população, privilegiando e/ou interditando determinados modos de existência e práticas sexuais. O psicanalista denomina a

moralidade experimentada no ocidente como uma moral sexual civilizada, caracterizada por esse grande afunilamento dos caminhos de obtenção de prazer, tornando a falta de opções e a tentativa de encaixar todos em práticas sexuais normativas uma fonte de adoecimento psíquico, não apenas individual, mas também social.

Nesta conjuntura, a circulação de discursos ocidentais acerca da sexualidade com percepções negativas sobre a obtenção de prazer sexual sem finalidades reprodutivas datam desde a Antiguidade. Destaco, por exemplo, a circulação de discursos médicos que reduziam a possibilidade do sexo à reprodução e o centravam dentro do casamento desde o período de 300 a.C. a 250 d.C. Porém, com o passar dos séculos, é possível perceber como o domínio dos discursos sobre o sexo são também delimitados na racionalidade do cristianismo, tornando nítida a influência da tradição judaico-cristã nos modos como o ocidente compreende e vive a sexualidade (Salles & Ceccarelli, 2010).

Foucault (2017) pontua que, a partir do século XVII, um regime repressivo da sexualidade se instaurou também a partir de interdições da pastoral cristã por meio da prática da confissão. Porém, por mais que se fale em uma perspectiva repressiva, essa medida estimulou a produção de discursos sobre o sexo, reduzindo-o ao nível da linguagem, delimitando onde, como e com quem seria permitido mencioná-lo. Logo, a interdição por meio da confissão possibilitou à Igreja articular mecanismos de gerenciamento e controle da sexualidade, ou melhor, dos corpos de seus fiéis para que atendessem aos seus interesses.

Essa produção discursiva se acelera no século XIX, quando a criação de “verdades científicas” sobre a sexualidade encontra respaldo em saberes biologizantes como a medicina, em especial, a psiquiatria. A sexualidade se torna alvo de uma investigação meticulosa de instituições como a família e o Estado, bem como do direito, medicina, psicologia, entre

outros exemplos. E, a partir destes dispositivos disciplinares, se articula um inventário de discursos sobre práticas sexuais localizadas como inteligíveis e ininteligíveis no ordenamento social, criando bases pretensamente científicas para a patologização de expressões que desviam do padrão. Nesta conjuntura, emergem categorias de perversões relacionadas às práticas sexuais não-normativas, ou seja, não-heterossexuais, e que não visam a reprodução (Foucault, 2017; Salles & Ceccarelli, 2010).

Foucault denomina este aparato de discursos e tecnologias de controle como dispositivo de sexualidade, ou seja,

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 2021, p.364).

Este dispositivo “funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder” (Foucault, 2017, p. 116). Por isto, entende-se que não possui forma definida e se articula conforme interesses dos poderes dominantes, permitindo que estes atualizem seu controle de modo diretamente proporcional às mudanças sociais, o que garante uma certa estabilidade e constância para seu domínio. O dispositivo de sexualidade, portanto, possui grande potencial para “proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar populações de modo cada vez mais global” (Foucault, 2017, p. 116).

Butler (2000) situa, ainda, que o dispositivo da sexualidade se articula a um sistema de sexo-gênero, composto por códigos e práticas socialmente regulados de produção de corpos sexuados, baseados em arbitragens linguísticas e discursivas, como, por exemplo, o conceito de sexo. Há um entendimento naturalizado do sexo como realidade pré-discursiva, como uma suposta essência (materialidade) que existe antes de uma produção linguística, que o coloca em posição de uma realidade material inquestionável, sendo o gênero compreendido como produção cultural que se inscreve nessa matéria situada como natural. A questão é que o sexo é também constituído na linguagem, porém, transportado para uma posição de inacessibilidade que lhe garante legitimidade, por ser falseado como materialidade pré-existente a linguagem. O mesmo ocorre com a ideia de “natural”, sendo que ambos se constituem como normas regulatórias desenvolvidas a partir da vida cultural e de relações de poder (Butler, 2000).

Noções de normalidade e anormalidade são articuladas, portanto, em meio a uma série de expectativas pré-estabelecidas (performances) que cada indivíduo deve assumir, tendo como referência “verdades” baseadas em lógicas binárias heteronormativas sustentadas no paradigma moderno da diferença sexual (anatômicas). Esta matriz heterossexual se organiza como um regime político de regulação da vida, se disseminando em processos de diagnóstico e classificação dos corpos e no estabelecimento de uma coerência causal entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, que se materializa, respectivamente, nas correlações entre vagina, mulher, feminilidade e heterossexualidade, bem como pênis, homem, masculinidade e heterossexualidade (Butler, 2000).

Ainda sobre o dispositivo de sexualidade, analiso que este se articula em um processo que Judith Butler (2000) denomina de “exterior constitutivo”, ou seja, noções normativas

relacionadas a sexualidade também se engendram a partir da demarcação de configurações existenciais que são apresentadas como anormais, desviantes da ordem, e, portanto, consideradas supostamente perigosas. Tais modos de vida situados como dissidentes, como, por exemplo, as configurações homossexuais, estão imersos em práticas cotidianas de violência, exclusão e/ou matabilidade.

Este sistema de sexo-gênero, portanto, institui regras e normativas sobre modos de existência relacionados a homens e mulheres, estabelecendo noções hegemônicas e subalternizadas de masculinidades e feminilidades. Assim, nos deparamos cotidianamente com discursos, imagens, regras, rituais, entre outros exemplos, que imprimem premissas de como cada um deve se portar, ou melhor, performar. Este sistema também se organiza em torno de processos de marginalização de quem não atende a tais preceitos, sendo tais configurações situadas socialmente como anormais e/ou desviantes. Butler (2019) define esse processo de exclusão e marginalização como abjeção.

O que é definido por abjeto, “inabitável”, é derivado de um emaranhado de discursos sobre modos de existência que no sistema de sexo-gênero são apresentados como ininteligíveis. Logo, a perspectiva da abjeção se torna fundamental no processo de delimitação de configurações de vida que são afirmadas como “normais” e naturais. As localização e subalternização dos corpos e perspectivas existenciais ditas anormais se configuram, portanto, como tecnologia de normalização importante para a manutenção da hegemonia, materializando exclusões e injúrias a serem sofridas caso alguém ouse perturbar a ordem, sendo os corpos e/ou modos de vidas nomeadas como abjetos alvos constantes de violência, interdições, patologizações, entre outras estigmatizações.

Nesta conjuntura, me debruço, em particular, sobre a figura do homossexual como

produção moderna, fruto do dispositivo de sexualidade que o estabelece como um personagem, uma categoria desviante e patológica de uma dita sexualidade afirmada como “normal” (leia-se como sinônimo de heterossexual). Assim, uma série de discursos articulam vias de identificação destes indivíduos a estereótipos performativos que fogem do esperado a corpos assinalados como femininos ou masculinos.

Butler (2021) problematiza o fato de o corpo homossexual ser constantemente submetido a um processo de abjeção, por não estar de acordo com o padrão heteronormativo de sexualidade. Logo, como uma lógica que constitui e organiza a ordem dos gêneros, a heteronormatividade se apresenta como prática discursiva organizada a partir da premissa de que o modo normal de subjetivação se sustenta em uma orientação necessariamente heterossexual, situando outras configurações de sexualidade como anormais. Tal viés normativo circula na vida em sociedade e define (im)possibilidades para homens e mulheres, logo, a autora afirma que gênero se articula de modo performativo, pois se trata de uma (re)produção do que a cultura estabelece como ideal de atuação de um corpo generificado.

Paulo Carvalho e Sonia Mansano (2017), autores brasileiros, ao comentarem a obra de Foucault, analisam que a obtenção do controle da sexualidade está diretamente interligada com a gestão dos corpos e suas potencialidades de produção de valor econômico. Assim, o dispositivo da sexualidade disciplina os corpos para que se torne viável a inserção destes nos regimes capitalísticos de produção para que colaborem com o crescimento da população, ou seja, renovação constante da linha operária. A partir disso, a homossexualidade é associada a um processo da extração de capital de tais corpos, sendo apresentada como prática indesejável pela premissa de não reprodução e de que tal configuração existencial implica em prejuízo ao crescimento econômico. Assim, ao serem alvos de práticas de injúria, desqualificação,

violência e/ou extermínio, os/as homossexuais são posicionados na matriz normativa de sexo-gênero como exemplos para que outros se mantenham alinhados com os valores e normas capitalistas de produção e reprodução, garantindo inclusão social e direitos àqueles que são representados a partir do *status* de humanos e normais.

A demarcação social do corpo homossexual como desviante o submeteu a um regime de visibilidade baseado na discrição, no “parecer hétero” (Miskolci, 2017), sendo este convocado no cotidiano ao exercício constante de apagamento de qualquer resquício de sua homossexualidade. Sobre tal processo, Miskolci (2017), pontua três acontecimentos históricos de grande importância que nas últimas décadas consolidaram e/ou desestabilizaram o regime de visibilidade da discrição: o pós Segunda Guerra Mundial, a Revolução Sexual e a pandemia da Aids na década de 1980.

Com o mundo aterrorizado pela possibilidade da tomada comunista nos anos pós Segunda Guerra Mundial, diversas políticas de perseguição foram incentivadas contra minorias sociais, numa perspectiva de identificação e combate à ameaça de inimigos fictícios, sendo esses grupos situados como antipatriotas, o que “justificava” tais medidas de violência, como ocorreu no caso dos homossexuais. Com isso, se limpar de trejeitos e outros sinais que denunciassem o indivíduo em relação a sua homossexualidade foram vias encontradas para fugir de represálias (Miskolci, 2017). Ainda sobre essa questão, João Silvério Trevisan (2010), autor brasileiro, aponta que movimentos sociais de identificação, como o inicialmente denominado ‘Movimento Gay’, se articularam dentro de grupos políticos e ativistas de esquerda, algo que corroborou para o atrelamento dessa população com o Comunismo.

Já a partir da década de 1960, o ocidente é atravessado por diversos marcos históricos

responsáveis por algumas mudanças de perspectivas e vivências de sexualidades, período demarcado como Revolução Sexual. Neste recorte histórico, encontramos acontecimentos importantes, como o início da comercialização da pílula anticoncepcional, que possibilitou a separação da heterossexualidade da reprodução, como apontado por Preciado (2018). Com o surgimento de tal tecnologia, tabus referentes a relações sexuais fora do casamento se reduziram, possibilitando novas experiências de prazer, principalmente para as mulheres, que eram (são) acometidas de maneira mais intensa e severa pelas exigências de virgindade (Benshoff & Griffin 2005).

Em complemento, o período da Revolução Sexual é também constituído pelo crescimento e reorganização de diversos movimentos sociais de luta por direitos, incluindo o Movimento LGBTIA+. Destaco, nessa conjuntura, a rebelião de *Stonewall Inn*, bar gay localizado em Nova York e que foi tomado em 1969 por um ato (rebelião) de resistência realizado contra as constantes coerções policiais que eram impostas tanto ao local quanto ao seu público. A manifestação teve grande repercussão midiática e inspirou o surgimento de diversos grupos de reivindicação de direitos, como a *Gay Liberation Front*, a *Gay Activist Alliance* e a *National Gay Task Force* (Benshoff & Griffin 2005).

Neste período, ocorre o aumento e mudanças no consumo da maior parte da população em relação a mídias de conteúdo sexual. Na década de 1950, por exemplo, ocorreu o lançamento da revista *Playboy*, a primeira publicação pornográfica que emergiu devido ao abrandamento das leis de regulação de obscenidades (Benshoff & Griffin 2005). Com isso, há o início de uma cultura da pornografia que culminou na legalização das produções e comercializações de filmes pornôs em 1969, e que viabilizou a veiculação sem interdições de representações das relações sexuais entre homens, mesmo que fora das salas de cinema

(Preciado, 2018; Ribeiro, 2021). Retomarei e me aprofundarei na historicidade da pornografia *gay* no próximo episódio.

A questão importante para este episódio é que a pornografia colaborou para a instituição da imagem do “*gay* macho” como performance idealizada de masculinidades, constituindo um certo ideal regulatório socialmente aceito para as corporalidades de homens homossexuais. Era como se houvesse maior permissão para ser *gay*, porém, desde que fosse essa figura hipermasculinizada, ou seja, guiada pelas lógicas heteronormativas. Em contrapartida, foi a primeira mídia que apresentou homens *gays* de maneira positiva, ao representá-los em posições de desejo e beleza. O consumo de pornografia também se tornou, ainda, uma das poucas formas de experienciar a sexualidade fora dos olhares coercitivos do âmbito social, outro analisador que explica o apego que grande parte dos homens *gays* possuem com a pornografia até os dias atuais (Miskolci, 2017).

Por fim, destaco um último evento que contribuiu para consolidar o regime de visibilidade da discriminação homossexual, que foi a emergência da Aids a partir dos anos 1980. As representações da pandemia implicaram em um pavor moral na população, pois um processo de construção social da doença pautado no distorcido paradigma dos grupos de risco, circunscreveu diretamente a possibilidade de infecção do vírus HIV às populações de prostitutas, usuárias de drogas, e, principalmente, homossexuais masculinos, sendo a AIDS chamada na época de “peste *gay*”, assim como elucidada o trecho do jornal destacado abaixo:



Figura 3 - Reportagem veiculada pelo jornal *Notícias Populares*
 Fonte: Notícias Populares, 1983

Trevisan (2018) aponta essa atribuição da enfermidade como uma tentativa de eleger culpados pelo caos social e, devido a posição de vulnerabilidade e por ter sido o primeiro grupo a diagnosticar quadros da síndrome, os homossexuais se tornaram os principais candidatos para ocupar a posição de bodes expiatórios. A imagem do “aidético” associado a homossexualidade, magreza, entre outras correlações, implicou em diversos efeitos, como a intensificação dos discursos de ódio aos homossexuais e a circulação e reafirmação de noções de saúde entrelaçadas a perspectivas de um corpo musculoso e atlético, elevando a utilização de técnicas corporais por muitos homens, como a musculação (Miskolci, 2017).

A crise causada pela AIDS foi explorada em diversas produções cinematográficas e televisivas. Entre os vários títulos, destaco a minissérie *It's a Sin* (2021) (Figura 4), do roteirista britânico Russel T. Davis, e estrelada pelo ator britânico e vocalista do *Years & Years*, Olly Alexander, que interpreta o personagem Richie Tozer, um jovem aspirante à

carreira de ator. A produção é marcante para mim por retratar a proliferação da infecção em uma localidade diferente, no caso, Londres, no Reino Unido. A grande maioria dos filmes e séries são ambientados nos Estados Unidos, então, foi interessante constatar a realidade e dificuldades de um outro território.

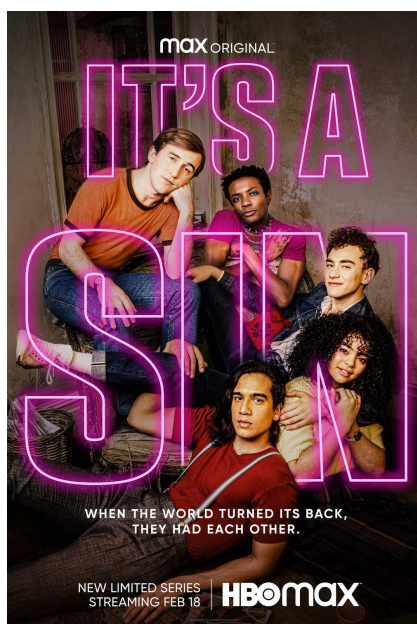


Figura 4 - Pôster da minissérie *It's a Sin*

Fonte: HBO, 2021

A série retrata questões importantes do momento, com ênfase na negligência com que as autoridades governamentais, sobretudo de saúde, bem como midiáticas, cometeram ao se depararem com uma doença que teve como suas primeiras vítimas expressivas uma minoria marginalizada. Em um dado momento, uma das personagens, a Jill Baxter, interpretada pela atriz britânica Lydia West, recorre à viagem que um de seus amigos iria realizar para Nova York para conseguir materiais com informações sobre o HIV e a AIDS, pois não tinha acesso a esse tipo de conteúdo na Inglaterra, sendo os EUA considerado mais avançado sobre

descobertas em relação ao vírus e sua síndrome. Dificuldades de acesso a informações também ocorreu no Brasil, como aponta Trevisan (2018) ao relatar uma falha das autoridades nacionais em oferecer notícias à população em um primeiro momento. Em 1983, por exemplo, foi disponibilizada pela Secretaria de Saúde uma linha telefônica para que as pessoas pudessem ter conhecimento acerca da doença. Contudo, devido a alta demanda popular, o serviço sofreu com o congestionamento da linha e mal conseguia atender quem os buscava desesperadamente.

Com a inacessibilidade à informação, bem como com a oferta de informações equivocadas a partir do paradigma dos grupos de risco, se abriram portas para a proliferação de preconceitos e desinformações por parte também da mídia, que colaborou para a representação em massa da AIDS como sinônimo de homossexualidade e para a proliferação de preconceitos. Por exemplo, quando a linha telefônica referida acima foi disponibilizada para a população, a revista *Veja* emitiu uma reportagem desaprovando o uso de verba pública para a implementação de um serviço de tal natureza, para uma doença que era entendida como exclusiva dos homossexuais, com o pretexto de que o dinheiro destinado deveria ser redirecionado para a atenção às “doenças da pobreza” (Trevisan, 2018). A posição da *Veja* sinaliza maneiras como operam práticas de abjeção do corpo *gay* como existências de menos valor e sem merecimento de investimentos para garantia de direitos.

Frente aos descasos em relação à disponibilização de informações e atenção dos órgãos públicos, ativistas tiveram que tomar frente na articulação de processos preventivos de conscientização da comunidade *gay*, contexto sinalizado por Trevisan (2018) e também elucidado no seriado *It's a Sin*. Em colaboração, alguns artistas de grande visibilidade e notoriedade se dispuseram a circular dados acerca da AIDS, como é caso da cantora

americana, Madonna, detentora de um grande público *gay*, que incluiu no encarte de seu álbum *Like a Prayer* (1989) (Figura 5) orientações profiláticas referentes aos riscos de infecção pelo HIV.

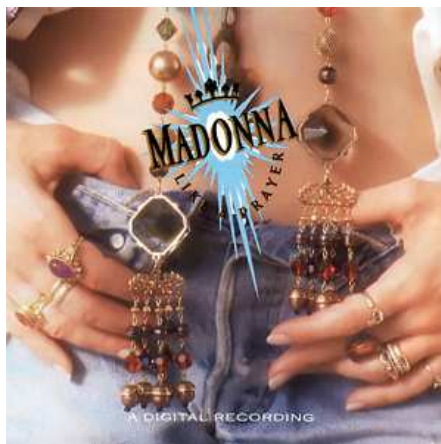


Figura 5 - Capa do disco *Like a Prayer*

Fonte: Sire Records, 1989

Trevisan (2018) sinaliza que muitos grupos oportunistas e conservadores se utilizaram da situação de calamidade pública para implementação de valores hegemônicos como, por exemplo, as igrejas e até mesmo a comunidade médico-científica. Foi notável uma apropriação do pânico generalizado advindo da epidemia por instâncias de poder na tentativa de exercer controle sobre população homossexual, ao coibir práticas sexuais consideradas desviantes aos imperativos heteronormativos. O autor destaca, por exemplo, a disseminação no tecido social de “verdades” que promulgavam que a monogamia e/ou a abstenção sexual entre homens eram as únicas maneiras de se proteger contra a infecção pelo HIV, práticas em consonância com os ideais hegemônicos e morais de conjugalidade e heterossexualidade.

Esse contexto hostil advindo da calamidade pública, imprimiu diversos efeitos psicossociais na comunidade *gay*. Trevisan (2018) relata, por exemplo, que muitos homossexuais pararam de se relacionar com outros homens para viverem casamentos

heterossexuais, como via para se protegerem da infecção e da estigmatização. Numerosos relacionamentos homoafetivos de longa e curta data se diluíram, em outros, as relações e práticas sexuais deixaram de existir na intimidade dos casais, mesmo que continuassem juntos, por medo de contrair o vírus. A associação do HIV à homossexualidade contribuiu também para o surgimento de novas fobias sexuais nas gerações que cresceram durante esse período, além de reafirmarem ideais de masculinidades que se materializaram (e ainda se materializam) em práticas de distanciamento da aparência homossexual, então, se assumir como soronegativo se tornou uma reafirmação da própria virilidade.

Assim, por ser uma doença que acometeu também pessoas que vivenciaram práticas homoeróticas, sendo os homossexuais masculinos taxados como grupo privilegiado (senão exclusivo) de risco, o processo de construção social da Aids contribuiu para intensificar práticas de estigmatização, rejeição e auto rejeição de expressões de sexualidades ditas como desviantes. Nesta perspectiva, Trevisan (2018, p. 423) argumenta que emergiu e se circunscreveu um “território da morte”, no qual o corpo desejado e que oferece prazer é representado como aquele que infecta, adoce e mata. Logo, diante de um desejo que provoca culpa, surge um “terreno perfeito para todo tipo de autopunição”.

É notável que a emergência da epidemia da AIDS implicou em diversos retrocessos para a comunidade *gay*, entretanto, a doença também acarretou em efeitos imprevisíveis, como o fato de a homossexualidade ganhar maior evidência midiática. Debater sobre as dinâmicas de infecção do HIV obrigou as pessoas a incluírem em seus debates cotidianos pautas como a homossexualidade e as práticas sexuais situadas como dissidentes, como o sexo anal, reorganizando parte das normas que delimitavam assuntos permitidos nos debates públicos. Além disso, para conter a proliferação do vírus, diversas instituições, como escolas,

famílias, políticos e até mesmo igrejas, precisaram contribuir com a disseminação de informações acerca da sexualidade, como camisinha, métodos contraceptivos, infecções sexualmente transmissíveis, entre outros tópicos pertinentes (Trevisan, 2018).

Ao concluir o debate dessa primeira cena, destaco que a descrição e a busca por se adequar aos modelos socialmente atribuídos de beleza e comportamento “normal” foram maneiras encontradas por muitos homens *gays* para se protegerem de perseguições e se sentirem inseridos na vida em sociedade. Entretanto, mesmo que se esteja aparentemente próximo de um ideal heteronormativo, isso não significa que o indivíduo está de acordo com os parâmetros hegemônicos de humanidade, sendo que determinadas práticas e aparências apenas atenuam as marcas da abjeção (Rodrigo Dall’Ago & Tacia Rocha, 2019).

A partir disso, acredito que minha pesquisa questiona criticamente tecnologias de controle e normatização destes corpos, em destaque os filmes pornográficos. Problematizo, mais especificamente, performances de masculinidades hegemônicas e subalternizadas que as produções fílmicas fazem circular, o que remete a importância da discussão sobre as masculinidades como produções sociais, sendo este o debate que articulo na próxima cena.

CENA 2 - DO MACHÃO AO VIADINHO: NOTAS SOBRE MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS E SUBALTERNIZADAS

Antes de seguirmos para o debate teórico acerca das masculinidades, trago para esta cena 2 Patrick Bateman (Figura 6), interpretado pelo ator britânico Christian Bale. O protagonista Bateman do filme *American Psycho* (2000), da diretora canadense Mary Harron,

é um homem branco, de classe alta, heterossexual, cisgênero⁹, de corpo atlético e musculoso, ou seja, está em conformidade com padrões hegemônicos de beleza. Em complemento, o rapaz é bem sucedido em sua carreira profissional, pelo menos é a imagem que a narrativa busca evidenciar, ao considerar que é vice-presidente na empresa do pai e passa maior parte de seu tempo ouvindo música e lendo revistas em seu escritório. Contudo, o personagem possui uma vida dupla e, secretamente, é um assassino em série que possui grande maioria de suas vítimas como mulheres, com exceção de alguns homens, dos quais comentarei mais a frente nesta cena 2. Entretanto, é perceptível como o personagem possui um ódio mais acentuado às mulheres e à feminilidade, sendo a misoginia um dos pilares das masculinidades tidas como hegemônicas, assim como sinaliza o sociólogo estadunidense Michael Kimmel (1998).



Figura 6 - Cena do filme *American Psycho*
Fonte: Lionsgate & Columbia Pictures, 2000

Enfim, a razão para invocar Patrick Bateman para o debate surge após meu encontro com o filme *American Psycho*, que ofereceu surpresas sem pretensões em uma manhã de domingo preguiçosa enquanto caçava algo para assistir. Ao assisti-lo, percebi o quanto o

⁹ Pessoa que performa em consonância com o gênero que lhe foi atribuído a partir de suas características corporais e biológicas, ou seja, homem caso tenha nascido com pênis ou mulher para os corpos com vagina.

protagonista materializa uma caricatura de masculinidades que artigo neste texto, os “machões”, que são expressões de homens representadas como hegemônicas, assim como nomeia Kimmel (1998), definidos como superiores e “naturais”.

De antemão, Kimmel (2016) compreende as masculinidades como produções sociais, ou seja, como efeitos de um conjunto de significados e práticas construídas culturalmente, que delineiam o que é/ou deixa de ser entendido como homem na vida em sociedade. Tais valores não são estáticos e variam conforme recortes temporais e culturais, ou seja, ser homem assume sentidos diversos através da história, das localidades, enfim, das condições de possibilidades em que são construídas tais noções.

Além disso, os significantes que constituem as masculinidades e os sentidos de ser homem são definidos a partir de oposições a grupos delimitados como os “Outros”, compostos por minorias raciais, sexuais, e, em destaque, as mulheres. Assim, as perspectivas hegemônicas de masculinidades se articulam a partir de contraposições com outros grupos tidos socialmente como inferiores, sendo que lógicas racistas, homofóbicas e misóginas operam simultaneamente na produção de expressões de masculinidades que são situadas como subalternizadas, como, por exemplo, os homens negros, indígenas, em situação de rua e/ou trans.

Deste modo, viéses de masculinidades são constituídos de maneira simultânea em meio a relações desiguais de poder entre homens, mulheres e outros homens, baseadas nas desigualdades de gênero, sendo que uma série de marcadores sociais de diferença estão interseccionados nesta produção, como raça, sexualidade, classe social, corporalidades, idades, regionalidades, entre outros, ampliando e/ou interditando as vivências individuais e coletivas de cada homem, que se alteram conforme os diferentes posicionamentos no tecido social. A partir disso, é perceptível como o racismo, o sexismo e a homofobia são pilares

constitutivos das masculinidades (Kimmel, 1998), ou seja, estes sistemas de opressão são construídos de maneira desigual, privilegiando alguns homens e subalternizando a vivência e corporalidades de outros, como, por exemplo, homens *gays*, bissexuais e trans.

Como um dos pilares das masculinidades hegemônicas, a homofobia também se expressa no filme *American Psycho*. No enredo há um personagem chamado Luis Carruthers, interpretado pelo estadunidense Matt Ross, que trabalha no mesmo escritório e que é desprezado constantemente por Patrick Bateman. É confuso no início chegar a um porquê de Bateman o destratar tanto, ao considerar que Carruthers faz de tudo para conseguir aprovação do colega de trabalho, contudo, com o passar da história descobrimos que o rapaz é homossexual.

Kimmel (2016) analisa como o processo de construção das masculinidades se articula também a partir da necessidade de aprovação homosocial de outros homens, porém, não de quaisquer homens, mas daqueles que são referenciados como ideais, os machões, como Patrick Bateman, que em nenhum momento concede a validação almejada pelo colega. Pelo contrário, o protagonista faz questão de maltratá-lo cada vez mais, para demonstrar o quanto Carruthers é insuficiente enquanto homem, um “viadinho”, uma configuração de masculinidade subalternizada e inferior.

Nesse sentido, é necessário analisar essa conjuntura a partir do diálogo com Kimmel (1998; 2016), tendo como referência o debate sobre a relação entre configurações hegemônicas e subalternizadas de masculinidades, sendo a primeira apresentada como régua ficcional, como ideal normativo e regulatório necessário para dimensionar e desvalorizar expressões tidas como irrelevantes, inferiores, anormais, entre outras associações. Como efeito psicossocial dessa relação, destaco, por exemplo, a discrepância na quantidade de homicídios cometidos contra homens negros no Brasil em 2019, sendo registrados 31.988

casos, sendo que no mesmo período foram assassinados 9.018 homens não negros (IPEA, 2019). Além disso, as violências contra pessoas LGBTIAP+ ocorrem em sua maioria com indivíduos que são demarcados como corpos masculinos desviantes, com os homens *gays* e as travestis, configurando 174 e 89, respectivamente, dos 329 casos de mortes violentas de pessoas LGBTIAP+ ocorridas em território nacional em 2019 (José de Oliveira & Luiz Mott¹⁰, 2020).

Essas maneiras hegemônicas de ser homem, derivada sobretudo do contexto estadunidense do século XIX, são nomeadas por Kimmel como expressões dos Homens de Mercado ou *Self-Made Men*, ou seja, “homens que se fizeram” e “podiam desfazer-se a si mesmos e serem desfeitos enquanto homens” (Kimmel, 1998, p. 112). A premissa de um suposto poder de se fazer e se desfazer enquanto homem é central para a compreensão dessa perspectiva de masculinidades, que encontra materialidade em *performances* a serem reproduzidas e provadas cotidianamente, sendo estas constantemente e diariamente questionadas e avaliadas nas relações sociais, o que impõe a maior parte dos homens a imersão em ciclos intermináveis de autocomprovação na vida em sociedade. Nesta produção, situo o imperativo de aquisição de bens materiais, por exemplo, como um destaque significativo das práticas que legitimam noções hegemônicas de masculinidades, o que implica em considerar que esses processos de subjetivação estão, necessariamente, interseccionados a demandas emergentes do sistema capitalista de produção.

É importante ressaltar que o sistema político e econômico do capitalismo emerge e se consolida a partir das expedições marítimas do século XVI e da colonização de países do continente americano, sendo este processo ampliado para outros territórios, como o continente africano. A dominação europeia implicou na implementação de uma matriz de inteligibilidade

¹⁰ Pesquisadores brasileiros.

pautadas em lógicas etnocentradas que endossam o entendimento da realidade a partir dos códigos estipulados no cerne da cultura colonizadora, ou seja, gênero e raça se apresentam como tecnologias ocidentais que hierarquizam corporalidades e justificam a relação de submissão de outros grupos aos colonizadores, que os controlaram(am) a partir de regimes políticos soberanos e ficcionais (Henrique Restier¹¹, 2019; Cida Bento¹², 2022).

Assim, uma imagem hegemônica de masculinidade esteve (e ainda está) associada à representação de homens que no cenário geopolítico estavam posicionados como colonizadores e que, necessariamente, se afirmam a partir de práticas de violências cometidas contra mulheres e outros homens. Nesta perspectiva, a autora transfeminista espanhola Sayak Valencia (2018) analisa que as lógicas machistas inferiorizam o valor da vida, o que contribui para a circulação de noções de masculinidades que centralizam suas validações entorno do sacrifício de si e, principalmente, dos outros. Tais perspectivas elegem os corpos que serão heróis do massacre, apoderados do direito de trazer a morte, sem serem acometidos de penalidades por isso, àqueles que são vistos como sacrificáveis. Assim, as masculinidades se engendram também a partir de perspectivas necropolíticas, ou seja, em políticas de morte nas quais a afirmação do *status* de macho é validado também em nome de práticas de violência proferidas a corpos dissidentes.

Subjacente a isso, Valencia (2018) salienta a influência de aparatos comunicacionais, como a literatura e os meios de informação, na reprodução de perspectivas generificadas normativas e hierárquicas na população, sendo estes aparatos conceituados como tecnologias de gênero pela autora italiana Teresa de Lauretis (1995). Historicamente, o controle de tais tecnologias produtoras e veiculadoras de representações de feminilidades e de

¹¹ Pesquisador brasileiro.

¹² Pesquisadora brasileira.

masculinidades, como as emissoras de TV, os jornais, as indústrias cinematográficas, entre outros, estiveram sob domínio de homens brancos, favorecendo que estes coloquem em circulação imagens que os beneficiam e atrelam a responsabilidade das mazelas da realidade a grupos minorizados. Exemplos disso se materializam nos fatos da epidemia da AIDS ter sido associada aos homossexuais na década de 80, ou nas imagens do criminosos estarem comumente e necessariamente atribuída aos homens negros.

Bento (2022) destaca, ainda, que por homens brancos configurarem a maioria nos espaços de poder, como sistemas judiciários e legislativos, se torna evidente o quanto a racionalidade da branquitude articula privilégios para proteger seus iguais, em um pacto narcísico, culminando em penalidades díspares e atenuadas em relação a indivíduos constituídos a partir de diferentes marcadores sociais. Tal dinâmica da branquitude autoriza os que ocupam tais posições de decisão e poder sejam autoritários e violentos, sem que haja grandes consequências. Além disso, por estarem no controle dos veículos de informação e colocarem em circulação representações que os favorecem, produzem noções normativas de masculinidades eurocentradas, ou seja, ideais de sucesso estipulados desde o ponto de vista dos colonizadores, bem como perspectivas de subalternidade em relação a homens considerados inferiores, monopolizando os signos de poder e dificultando acessos aos corpos situados socialmente como dissidentes (Restier, 2019).

Assim, nesta matriz de inteligibilidade, problematizo que apenas alguns homens conseguiram(em) se aproximar de patamares “suficientes” e “legítimos” de masculinidades, ao considerar que os ideais de hombridade hegemônicos são definidos a partir da cultura dominante, ou seja, reproduzem os imperativos de superioridade de homens brancos, heterossexuais, cisgêneros, jovens, de classe média, cristãos, entre outras características que

os mantêm em posição de dominância frente às mulheres e a outros homens posicionados como inferiores (Kimmel, 1998; 2016).

Logo, a trajetória individual da maior parte dos homens se articula a um processo constante de busca por reproduzir símbolos e práticas culturais situadas como inerentes a perspectivas de masculinidades que os validem enquanto sujeitos do gênero masculino. Entretanto, esses signos “naturais” de masculinidades estão restritos a alguns homens, o que implica que aqueles demarcados como homens subalternizados busquem diferentes vias de reivindicação e legitimidade de suas masculinidades, como, por exemplo, a hipermasculinização no caso dos homossexuais, apontado na cena anterior. Entretanto, a reafirmação desses padrões são responsáveis pela manutenção do poder das masculinidades heteronormativas sobre as mulheres e outros homens, ao considerar que a aquisição de tais signos está intimamente ligada às altas posições de poder (Kimmel, 2016), como por exemplo, cargos de liderança no mercado de trabalho e na política, que são menos alcançados tanto por mulheres quanto por homens negros, mesmo que possuam mais qualificação que homens brancos.

Por fim, destaco que quando olhamos para as reverberações desses sistemas de opressão no contexto brasileiro, mais especificamente para as trajetórias de homens *gays* e negros, percebemos as heranças do colonialismo nas relações interseccionais entre masculinidades hegemônicas e subalternizadas, um duelo viril, como denomina Restier (2019), embate marcado pelos ideais dos colonizadores sobrepondo e desvalorizando outros homens em suas coexistências.

Deste modo, é evidente que grande parte da soberania europeia em território nacional se deve às políticas de embranquecimento da população, que implicaram na construção de um Brasil mestiço, produção social que é amplamente romantizada e valorizada em nossa cultura,

como se significasse uma união entre raças para a construção de um povo único. Porém, é central pensar que o país foi submetido a uma implementação de políticas de mestiçagem com objetivos notórios de apagamento das culturas negras e indígenas. Nesta perspectiva, Restier (2019) suscita que a dominação colonial de territórios trata-se de um “empreendimento masculino” (p. 32) que busca(va) proliferar o poder viril dos homens brancos para além do continente europeu, que por se considerarem como mais fortes e verdadeiros homens, se permitiam (permitem?) ter acesso irrestrito aos corpos de homens e mulheres não-brancos.

A maior das provações viris na expansão colonial, por exemplo, se dava pelo apoderamento das mulheres não-brancas e, por consequência, pela penetração de seus corpos. Neste contexto, a penetração se converte em símbolo de dominação e de desvirilização dos homens colonizados, como demarcação de suas incapacidades em defender suas mulheres. Este processo de desvirilização busca destituir outros homens de valores socialmente almeçados e discernidos como viris, que seriam “segurança, força física e moral, assertividade, altivez, responsabilidade, independência, respeito, dentre outros atributos” (Restier, 2019, p. 38). Assim, o desvirilizado é aquele que não alcança tais ideias, ou melhor, é impedido de se aproximar destes ideais, ao considerar que são operados por e projetados a partir de homens brancos que buscam garantir a manutenção de sua supremacia.

Ainda nesta conjuntura, com o projeto embranquecedor da população brasileira, se criaram possibilidades e impossibilidades inter-relacionais. Com isso, relações sexuais entre homens brancos e mulheres negras, como outro exemplo, tinham maior permissividade, desde que fossem para desfrutar sexualmente dos corpos delas, que não podiam ocupar o lugar da mulher branca apresentada socialmente. Assim, é inegável que muito do processo de mestiçagem se articulou de forma compulsória, ou seja, por meio do estupro de corpos femininos não brancos, porém, outras mulheres se submetiam a relações com seus senhores

como estratégia de sobrevivência na tentativa de melhoria do *status* social para si e seus descendentes (Restier, 2019), como podemos visualizar na pintura do espanhól Modestos Brocos, *A Redenção de Cam* (1895) (Figura 7), que retrata uma mulher negra, supostamente, agradecendo aos céus pelo seu neto branco, fruto da relação de sua filha parda com um homem branco.



Figura 7 - A Redenção de Cam
Fonte: Modestos Brocos, 1895

Em contrapartida, relações entre homens negros e mulheres brancas eram qualificadas enquanto tabus. Tal dinâmica gerou uma inacessibilidade sistêmica das mulheres brancas aos homens subalternizados, em conjunção com a categorização destes homens como antagonistas dos objetivos visados pelo projeto de embranquecimento da população (Restier, 2019). Com isso, os corpos dos homens negros foram reduzidos ao trabalho e hipersexualizado, pois, nesse duelo viril, as únicas vantagens que eram atribuídas aos homens negros eram seus hipotéticos pênis avantajados e a capacidade de transar bem e

violentamente, animalizando-os, algo que o pesquisador Osmundo Pinto (2013) percebeu ser reproduzido em filmes pornográficos gays. Tal dinâmica contribuiu para a construção de estereótipos perpetuados até os dias atuais e a uma fetichização dos corpos negros, relegados a serem utilizados para satisfação de fantasias sexuais (Osmundo Pinho, 2004; Caio César, 2019).

A herança e as reverberações do racismo fomentado nos períodos das escravidão e colonização foram (são) base para a consolidação do sistema capitalista e para o acúmulo de riqueza da população branca, que possibilitou a continuação de sua soberania na contemporaneidade pela desigualdade demarcada na intersecção entre raças e classes. Assim, o desejo ocidental foi construído em direção à brancura, que coopera para que a maior parte das nossas noções de beleza e sucesso masculino estejam ancoradas na imagem do colonizador (Lucas Veiga¹³, 2019).

Portanto, a perpetuação de noções de masculinidades atreladas às representações patriarcais e coloniais, provocam sentimento de desvalor e insuficiência nos homens subalternizados, que introjetam tais discursos e buscam vias alternativas para validação de suas masculinidades, como, por exemplo, a apropriação e reafirmação de parte dos homens negros da fama do pênis avantajado e da sexualidade feroz animalesca (Veiga, 2019), ou mesmo a reprodução de *performances* heteressexuais de masculinidades na comunidade *gay* (Luis Felipe Zago¹⁴, 2010; Miskolci, 2017).

Por fim, destaco que, a partir do debate acerca das masculinidades hegemônicas e subalternizadas, analiso *performances* de masculinidades *gays* que os filmes pornográficos fazem circular. Tendo em vista a importância da pornografia nesta pesquisa, articulo no

¹³ Autor brasileiro.

¹⁴ Autor brasileiro.

próximo episódio a história e funcionalidade da pornografia no ocidente, em destaque na contemporaneidade, problematizando modos como este aparato tecnológico está presente nos processos de construção dos nossos desejos.



EPISÓDIO 2 - FÁBRICA DE EXCITAÇÕES: NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA PORNOGRAFIA GAY

“If dishonesty is not the best policy, we’re in a fix”

Porn Mountain de Clarence Clarity (2015)

O verso que introduz este episódio foi retirado da canção *“Porn Mountain”* (Montanha Pornográfica ou Montanha de Pornografia, em livre tradução), do músico inglês Clarence Clarity, lançada no conjunto do álbum *“NO NOW”* de 2015 e ordenada como a décima segunda faixa. O artista traz em seu projeto algumas faixas que buscam explorar a relação que possui com o próprio consumo e vício em pornografia. Na parte destacada, *“If dishonesty is not the best policy, we’re in a fix”* (Se desonestidade não é a melhor política, estamos em apuros - minha tradução), o compositor faz alusão aos falseamentos que os filmes pornô articulam da realidade para gerar excitação em seu espectador/a, ao mesmo tempo que faz referência aos bastidores das produções, demarcados por violências e exploração dos corpos que ali performam coreografias sexuais. É perceptível uma denúncia à agressividade dos filmes pornô nos versos *“Can you feel it?/ Is it violent?”* (Consegue sentir? É violento? - tradução minha), como se Clarity desvelasse o que está consumindo, algo que se concretiza em *“Ulysses can’t unsee me”* (Ulisses não pode me desver, tradução minha).

Na faixa seguinte, *“One Hand Washes The Other”* (Uma mão lava a outra, tradução minha), Clarity expõe uma sensação de desconforto ao se masturbar após assistir a um filme pornô. São perceptíveis sentimentos de nojo de si e necessidades de se limpar, tanto metaforicamente, ao pensar na alusão de se libertar do vício, quanto na literalidade, ao considerar que a música se inicia com o som de água correndo, no momento em que o cantor

se lava dos fluídos de seu corpo e reflete em frente a pia do banheiro.

O álbum do inglês problematiza diversas questões do contemporâneo, com críticas que vão desde os transtornos de ansiedade que o contexto atual gera, marcado pela intensa demanda produtiva e pelos falseamentos das redes sociais, como indicado na faixa “*The Gospel Truth*” (A Verdade do Evangelho, tradução minha), até os jogos de aparência e de ideais performáticos e normativos de gênero nos encontros amorosos, como na canção “*Those Who Can’t, Cheat*” (Aqueles que não podem, trapaceiam, tradução minha). Entretanto, as canções sobre pornografia se destacam, primeiro, por eu nunca ter visto composições críticas sobre o tema antes¹⁵ e, segundo, por explorar sofrimentos interligados com o consumo de materiais pornográficos.

Assim como Clarity, diversos homens, independente de raça, classe, orientação sexual, entre outros marcadores sociais de diferença, possuem vício e são afligidos pelas consequências relacionadas à utilização exacerbada do pornô para entretenimento, como, por exemplo, a dificuldade de vinculação afetiva (Suzin, 2016). Acredito que muitos nem ao menos se questionam e associam que tais efeitos biopsicossociais são derivados de seus hábitos com a pornografia, havendo a naturalização desse costume, como mostra a pesquisa da plataforma portuguesa Dá o Clique (2021), que aponta que 81% dos jovens entre 13 e 18 anos acreditam que consumir pornografia é um hábito comum. Em complemento, a pesquisa aponta que 1/3 das crianças entre 10 e 14 anos visitam com frequência sites pornográficos e que 96% dos homens teriam sido expostos a material adulto durante a adolescência.

Partindo da perspectiva da pornografia como dispositivo, este episódio 2 problematiza

¹⁵ Ao revisar o trabalho, lembrei de outra música sobre a temática: *Porno*, da banda estadunidense *Arcade Fire*. Nesta canção, são abordados os impactos da pornografia nas relações entre homens e mulheres, com ênfase na misoginia fomentada por tais mídias.

a trajetória histórica da pornografia gay e suas construções acerca dos corpos dos homens. Para tanto, este episódio está dividido em duas cenas, sendo que na cena 1 situo condições de possibilidade do surgimento da pornografia em contextos permeados por códigos de censura e clandestinidade, e, na cena 2, trilharei pelos caminhos do pós legalização da pornografia e sua transformação em cultura popular, em um período histórico nomeado por Paul Preciado como farmacopornográfico.

CENA 1 - PRIMÓRDIOS DO PORNOGRÁFICO: AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE PARA O SURGIMENTO DA PORNOGRAFIA E SUA CAMINHADA NA ILEGALIDADE

Os efeitos do consumo de pornografia são derivados de mudanças de funcionalidade que tais imagens sofreram com o passar dos séculos, se atribuindo ao caráter excitatório na contemporaneidade denominada por Preciado (2018) como farmacopornográfica. Ressalto, contudo, antes de adentrarmos neste território, que produções que fazem circular imagens de corpos nus e de práticas sexuais não são algo inerente apenas aos dias de hoje. Patzdorf (2018) assinala como representações corporais e sexuais acompanharam a humanidade, em conexão com os processos de desenvolvimentos linguísticos e culturais, exemplificando com produções como a escultura “Vênus de Willendorf” (Figura 8), a imagem de Príapo (Figura 9) e seu pênis ereto e as pinturas eróticas presentes em um bordel de Pompéia (Figura 10).



Figura 8 - Vênus de Willendorf

Fonte: Naturhistorisches Museum, Viena, Áustria.



Figura 9 - Fotografia de pintura do deus Príapo em Pompéia

Fonte: Joaquim Nery Filho, 2014.



Figura 10 - Pintura erótica na parede de um bordel em Pompéia

Fonte: Kelly Olson, 2016.

A palavra pornografia é derivada do grego *pornographos*, composto pelos termos *porne* e *graphien*, que se traduzem em prostituta e escrever, respectivamente (Patzdorf, 2018). Embora seu significado original seja “escritos sobre prostitutas”, referente às produções que buscavam descrever as vidas delas, suas vivências e seus encontros com os clientes (Alberto Neto & Paulo Ceccarelli¹⁶, 2015), o que é considerado pornográfico está, necessariamente, atrelado a seu recorte temporal, ou seja, as condições históricas e políticas que possibilitam a sua existência como tal. Porém, com a persistência em qualificar conteúdos transgressores no campo da sexualidade como vulgares e obscenos (Nuno César Abreu¹⁷, 2012).

Segundo Lynn Hunt (1999), historiadora estadunidense, foi a partir do século XVII, na configuração de uma sociedade moderna, que o pornográfico passou a adjetivar romances literários e ilustrações de caráter transgressor de referências morais a respeito da sexualidade e suas práticas. Logo, a categorização de uma obra como pornográfica atua a partir das normativas de controle que engendram o dispositivo da sexualidade (Foucault, 2017), operando por meio de lógicas de classificação e marginalização de expressões sexuais situadas como dissidentes nas artes e literaturas, as visibilizando como anormais. A classificação pornográfica estabelece, portanto, uma barreira político-cultural de regulamentação (Hunt, 1999), o que garante legitimidade de algumas representações e a atribuição do *status* de transgressivo para outras, que colabora para a manutenção de um circuito de obras que transitam na marginalidade, como é o caso dos filmes pornográficos, assim como indica o brasileiro Marcelo Reges (2004).

¹⁶ Autores brasileiros.

¹⁷ Autor brasileiro.

A historicidade dos filmes pornôls está conectada à origem do cinema, possibilitado pela invenção da fotografia e pelos avanços tecnológicos na capturação de imagens, que oportunizaram novos aparatos para a veiculação de imagens da nudez e do sexo (Patzdorf, 2018). Jean-Claude Bernardet¹⁸ (1980) argumenta que, após o surgimento da fotografia em 1839, o grande objetivo de alguns cientistas do século XIX era o desenvolvimento de equipamentos capazes de capturar movimentos. O primeiro passo nesse sentido se localiza em 1873, com os estudos do Pierre Janssen, astrônomo francês, acerca de uma “câmera-revólver” criada para registrar a passagem do planeta Vênus pelo Sol.

Poucos anos mais tarde, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge desenvolve um aparato composto de vinte e quatro câmeras, nomeado como zoopraxiscópio, capaz de capturar sucessivas imagens que, quando reproduzidas em sequência, produziam uma ilusão de movimento (Bernardet, 1980; Linda Williams¹⁹, 1989; Rodrigo Gerace²⁰, 2015). Muybridge demonstrou evidente fascínio pelo corpo humano em suas diversas séries fotográficas, que buscavam retratar indivíduos nus e seminus em atividades como dança, corrida, os movimentos de subir e descer de escadas e/ou luta, como no caso de *Nude Men Wrestling, Graeco-Roman* (1897) (Figura 11), sequência que exibe dois homens despidos em uma luta greco-romana, obra a qual Gerace (2015) atribui certa homoeroticidade pelas coreografias e movimentação das musculaturas.

¹⁸ Autor de origem francesa naturalizado como brasileiro.

¹⁹ Autora estadunidense

²⁰ Sociólogo brasileiro.

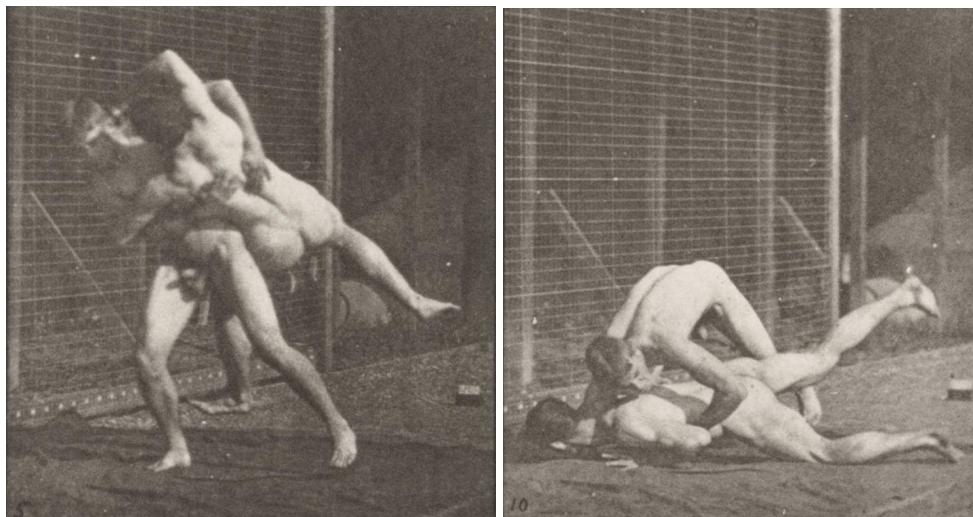


Figura 11 - *Nude Men Wrestling, Graeco-Roman* (1897)

Fonte: Muybridge, 1887, plate 348

Segundo Flávia Cesarino Costa (2005), autora brasileira, as obras de Muybridge marcam um primeiro momento das produções cinematográficas, denominado como cinema de atrações, termo cunhado por Tom Gunning, historiador americano, e que marca o cinema anterior a 1906. A autora e Gerace (2015) ressaltam como os filmes deste período possuíam baixíssimas ambições narrativas, com apoio apenas em seu caráter exibicionista, sendo um cinema pré-narrativo sustentado no prazer visual de sua audiência. É importante ressaltar que filmes posteriores a este recorte temporal também trouxeram exibicionismos, porém, potencializados por suas inscrições “numa cultura de massas que já identificava os códigos de ficção do cinema, fluindo sua recepção na diegese de modo bem diferente do contexto fílmico (não narrativo) definido por Gunning” (Gerace, 2015, p. 54).

Gerace (2015) analisa como o público desenvolveu uma tolerância e desinteresse ao simples exibicionismo corporal, característico de obras como a de Muybridge, algo que sinalizou demandas por obras mais transgressoras em suas práticas sexuais. É nesse contexto, mais especificamente a partir de 1906, de acordo com o artista brasileiro Bruno Ribeiro

(2022), que há uma crescente explicitação do sexo nos filmes, que originou os primeiros pornô. Os denominados *stag films* são obras primitivas de curta duração, mudas, em preto e branco e com descontinuidade temporal nas montagens (Abreu, 2012). Porém, em contraponto com os trabalhos de Muybridge, como percebi ao assistir ao filme americano *Free Ride* (1917) (Figura 12), já haviam pretensões narrativas, por mais que a montagem da peça seja confusa e repleta de cortes bruscos que imprimem certa descontinuidade entre as cenas.



Figura 12 - Cenas do filme *Free Ride* (1917)

Fonte: A Wise Guy, Gay Pree Picture Co., 1917.

Abreu (2012) argumenta que os *stag films* possuíam uma qualidade amadora acentuada, com atuações menos performáticas em comparação aos filmes pornográficos contemporâneos. As interpretações dos atores e atrizes são desleixadas e com ideais estéticos e performáticos pensados de modos menos rigorosos para as câmeras, tendo o seu funcionamento voltado mais para o prazer visual do espectador do que pela sua possibilidade de projeção nas atividades sexuais em cena. É preciso considerar que os filmes eram exibidos em locais públicos e impediam (pelo menos explicitamente) a satisfação simultânea pela masturbação. Com isso, as obras ofereciam a excitação, porém, gozar ficaria a mercê dos caminhos escolhidos pelo indivíduo após a exibição da película. O autor ainda analisa, como exemplo, o fato dos filmes serem comumente exibidos em bordéis, com intenção de impulsionar a busca pelos serviços sexuais das mulheres nos estabelecimentos.

Em conjunto, tais obras, de certa maneira, cumpriam um papel pedagógico, uma espécie de ortopedia moral para homens sexualmente inexperientes, ao considerar que o interesse da audiência, composta apenas por indivíduos do gênero masculino, se encontrava na possibilidade de instrução acerca dos funcionamentos dos corpos, seus genitais e suas práticas sexuais. É perceptível o atravessamento dos *stags* nos processos de construção de masculinidades heterocentradas, principalmente pelo caráter exploratório que os filmes apresentam em relação ao corpo da mulher, que está mais em evidência em comparação ao corpo do homem (Abreu, 2012). Assim, nos espaços e mecanismos de exibição e recepção dos filmes, há uma intencionalidade de produção de perspectivas subjetivas e performáticas nos campos de gênero e sexualidade, ao direcionar compulsoriamente a audiência à heterossexualidade e a ideais normativos de masculinidades, assim como analisa Abreu:

Desse modo, além da natureza diegética específica dos *stags*, um dos motivos da não identificação do espectador com os “personagens” são as pressões para que ele se identifique com a plateia (outros homens), com a qual compartilha o conhecimento das “maravilhas ocultas” do corpo feminino (e do próprio corpo masculino) em excitação. Uma situação que pode ser definida mais como uma auto identificação com o gênero masculino (Abreu, 2012, p. 61).

Assim, a historicidade dos *stag films* sinaliza para aspectos importantes acerca das potencialidades do cinema e, por consequência, da pornografia, em inscrever corpos em parâmetros normativos e/ou dissidentes de gênero, caracterizando o aparato cinematográfico como uma “tecnologia de gênero”, assim como proposto por Teresa de Lauretis (1994), autora italiana, noção conceitual que será apresentada no episódio 3.

A partir disso, por mais que em seu contexto de origem os *stag films* tenham proporcionado possibilidades de ultrapassar barreiras morais e tabus (Gerace, 2015), como é possível perceber pelos filmes *Le ménage moderne de madame Butterfly* (1920) (Figura 13) e *The Surprise of a Knight* (1929), que se presentificaram como algumas das primeiras produções a representar práticas homoeróticas, os filmes são carregados de ideais regulatórios de gênero e de beleza em seus recortes históricos. Nesta perspectiva, Abreu (2012) aponta que as escalações dos atores e atrizes dos filmes eram realizadas a partir dos padrões estéticos da época, ao escolherem aqueles situados socialmente como mais atraentes. Em complemento, ao ter contato com as narrativas e os fragmentos dos filmes mencionados até aqui, percebo que possuem lógicas pautadas em noções de atividade e passividade heteronormativas, ao posicionarem homens afeminados como os corpos penetráveis das narrativas.



Figura 13 - Cenas do filme *Le Ménagement Moderne de Madame Butterfly* (1920)

Fonte: Bernard Natan, 1920

Javier Saéz e Sejo Carrascosa (2016), autores espanhóis, argumentam que o sistema de sexo-gênero estabelece o corpo feminino como penetrável por natureza, arbitrariamente categorizado a partir das noções discursivas de natural e desviante que biologizam corpos a partir de seus genitais e posições de dominação/submissão. Neste circuito normativo corporal, o ânus é colocado fora do campo dos órgãos circunscritos como sexuais e o sexo anal é

desqualificado, pelo menos quando se trata dos corpos masculinos, considerados como impenetráveis. Ao serem penetrados os homens são situados em posições inferiorizadas e subalternizadas, equivalentes às designadas às mulheres, sendo a passividade associada a castigo e a perda de *status*, como se abdicasse de sua masculinidade e, por consequência, superioridade. Ao mesmo tempo, o ato de penetrar outros corpos oferece supostamente a alguns homens a possibilidade de dominá-los e diminuí-los, implicando em relações hierárquicas entre eles.

Em *Le ménage mordu de madame Butterfly* (1920), por exemplo, o criado é punido com a penetração pelo seu senhor, que se irrita pela demora em ser atendido na porta de entrada. Já em *The Surprise Of a Knight* (1929), um rapaz se veste como e atua em alusão a uma mulher para conseguir ter relações sexuais com outro homem, porém, ao final da cópula e com a saída do parceiro, revela seu pênis, antes escondido, como reviravolta para sinalizar à platéia que se tratava de uma relação entre dois homens. Em ambos os casos, vemos a utilização de signos atribuídos ao feminino para demarcar os corpos penetráveis, como a maquiagem utilizada pelo criado no primeiro filme, as vestimentas e a ocultação do pênis no segundo. A questão central é que desde os primórdios da pornografia existem elementos generificados que localizam homens e mulheres em diferentes posicionalidades hegemônicas e/ou subalternizadas nas narrativas.

É necessário lembrar que os *stag films* circulavam na ilegalidade, tanto que seus criadores não se creditavam e muitos se utilizavam de pseudônimos para não serem identificados. Mesmo com tais interdições, os filmes sempre encontravam vias de exibição e conquistaram sua clientela, que prosseguiu os consumindo nas décadas seguintes, mesmo com

a tecnologia de produção ultrapassada que se manteve independente da evolução dos aparatos técnicos do cinema (Abreu, 2012).

A ilegalidade foi o que possibilitou a existência da pornografia em um primeiro momento e, assim, prosseguiu até os anos de 1960. A década de 1930 é marcada pela instituição do Código *Hays*, mais especificamente em 1934, se configurando como o primeiro código de censura para as produções hollywoodianas *mainstream*, articulado e instituído por grupos conservadores dos Estados Unidos em associação ao advogado e político Will Hays. As regulações resultaram na redução dos teores sexuais dos filmes, tornando proibido o retrato de nudez, insinuações sexuais, homoerotismo e/ou qualquer performance que remetesse a perspectivas de gênero consideradas desviantes (Reges, 2004; Abreu, 2012; Ribeiro, 2021).

As censuras implicaram em efeitos diversos, como a destinação de práticas sexuais como um todo para a clandestinidade do circuito *underground*, que resultaram em efeitos imprevisíveis, como produções mais disruptivas e experimentais que destoava do molde narrativo hollywoodiano. Dentro de tais circunstâncias, longe das restrições do *mainstream*, os filmes conseguiram expandir uma gama de temas abordados, incluindo práticas sexuais tidas como hegemônicas e/ou desviantes (Harry Benshoff & Sean Griffin²¹, 2005; Ribeiro, 2021).

Segundo Ribeiro (2021), há diversas produções que incluíram o homoerotismo em suas narrativas, mesmo que de maneira simbólica, como é o caso do filme *Fireworks* (1947) (Figura 14), do cineasta estadunidense Kenneth Anger, que se utiliza de artefatos para representar aspectos da prática sexual, como uma estátua debaixo de uma coberta para simular

²¹ Autores estadunidenses

uma ereção, um banho de leite que remete à ejaculação e fogos de artifícios nas calças para aludir ao orgasmo. A erotização do corpo masculino foi tema frequente na obra de Anger, sendo *Scorpio Rising* (1964) (Figura 15) mais um exemplo, que ao retratar motoqueiros, se utiliza do percorrer da câmera pelos corpos para sexualizá-los.



Figura 14 - Cenas do filme *Fireworks* (1947)

Fonte: Kenneth Anger, 1947



Figura 15 - Cenas do filme *Scorpio Rising* (1964)

Fonte: Kenneth Anger, 1964

Com o passar do tempo, os filmes *underground* homoeróticos começaram a ousar cada vez mais a apresentação de cenas eróticas. Na década de 1960, Peter de Rome, fotógrafo e diretor francês, enquanto atuava em Nova York produziu cerca de 100 filmes e incluiu cenas de penetração e ejaculação. Mesmo com o tom mais experimental em suas obras, Rome tornou-se conhecido como o “avô do pornô gay”, por conta das similaridades entre seus filmes que expressavam estruturas narrativas que mantêm convergência com modos como a

pornografia gay se apresenta até os dias atuais, como, por exemplo, os enquadres dos genitais para comprovar a veracidade dos atos sexuais (Gerace, 2015; Ribeiro, 2021).

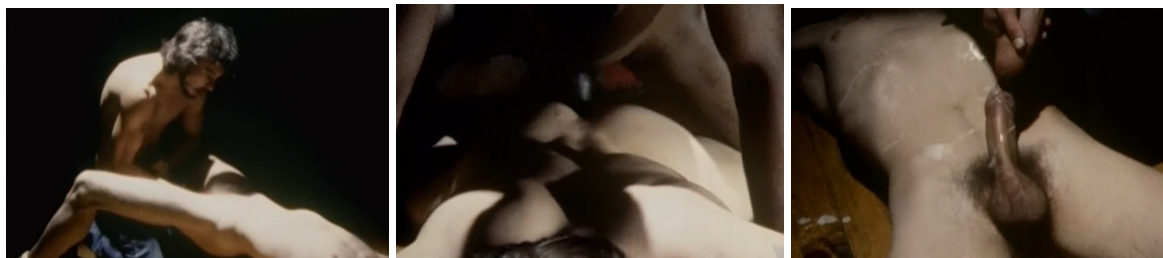


Figura 16 - Cenas do filme *Prometheus* (1972)

Fonte: Peter de Rome, 1972

Em paralelo ao cinema *underground*, longe das pequenas e restritas exibições destas produções, os *Physique* encontram nos correios uma via de veiculação e na privacidade do lar possibilidades de consumo. Tais produções consistiam em filmagens e/ou fotografias de fisiculturismo voltadas para o público homossexual, com sua real finalidade sexual mascarada sob outras intenções para garantir sua legalidade. Assim, em contrapartida com a realidade dos *stags*, os *Physique* possibilitaram que suas autorias se tornassem conhecidas e seus expoentes ganhassem evidência, como o estadunidense Bob Mizer e sua revista *Physique Pictorial* (Thomas Waugh²², 2001; Ribeiro, 2021).

²² Autor canadense.

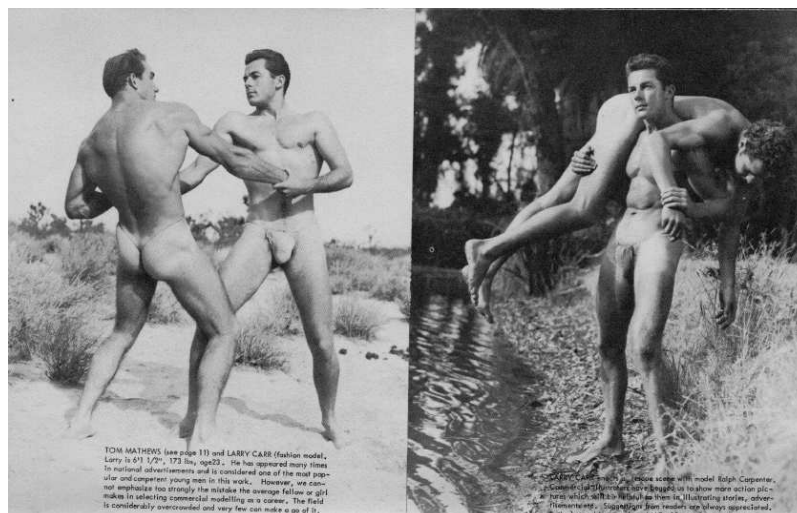


Figura 17 - Imagens de uma das edições da *Physique Pictorial*
 Fonte: Bob Minzer, *Physique Pictorial*, v. 5, n. 2, 1955 (p. 34-35)

Com a revogação do Código *Hays* em 1966, a discussão sobre a licitude da pornografia se torna pauta nos Estados Unidos, culminando em sua legalização em 1969, a partir de um pressuposto de que o material não interferia de maneira negativa na conduta de seus consumidores. A partir destes contextos, os *Physique* perderam seu valor diante de um mercado com um público sedento por produções cada vez mais explícitas (Ribeiro, 2021). Com os novos interesses do público e a possibilidade de manufaturar as obras dentro da legalidade, se inicia um novo momento na produção e comercialização dos filmes pornográficos, denominado por Preciado (2018) como farmacopornográfico, que será debatido a seguir.

CENA 2 - LEGALMENTE EXCITADO: A ERA FARMACOPORNOGRÁFICA E A PORNOGRAFIA NO PÓS-CENSURA

É importante analisar que o período da consolidação da pornografia como cultura popular coincide com uma mudança de fase do capitalismo para um período pós-industrial,

tendo seus primeiros traçados no final do século XIX, se tornando mais perceptíveis a partir da segunda metade século XX, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. Esse regime pós-industrial é nomeado por Preciado (2018) como era farmacopornográfica, terminologia em que o autor engloba os “processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual” (p. 36). Com isso, Preciado problematiza modos como os desenvolvimentos tecnológicos nos campos farmacêuticos e comunicacionais ocasionaram transformações em parte das noções e relações de gênero e sexualidade circulantes, derivando novas estratégias de gestão política da subjetividade.

No século XIX, como desenhado anteriormente no episódio 1, um regime disciplinar da sexualidade se intensificou por meio da disseminação de textos científicos, manuais, legislações, bem como do fortalecimento de instituições como, por exemplo, hospitais, escolas e presídios. Essas instâncias de poder e de saber penetraram no tecido social, definindo perspectivas de normalidade e de anormalidade dos modos de existência, hipervisibilizando as diferenças que inscrevem o indivíduo enquanto desviante (Foucault, 2017). Em contrapartida, no regime farmacopornográfico, aqueles tidos como desviantes adquirem outro tipo de tratamento, sendo interpelados por um aparato midiático e informacional de alto fluxo que colabora com a construção das noções de desejável e repulsivo. Porém, o repulsivo ganha caráter remediável e com alto potencial de geração de capital, fomentando um mercado que vende soluções para as dissidências. O intuito desse regime é tornar indivíduos em consumidores em potencial e, por consequência, geradores de capital a partir da adesão à tecnologias de normalização (Preciado, 2018).

É importante compreender que as perspectivas de corpo e de gênero ganham novos contornos e maleabilidade na era farmacopornográfica, sendo constituídos também a partir de

tecnologias bioquímicas. Com a criação, fabricação e circulação de hormônios, noções corporais de masculinidades e feminilidades se rearticulam, o que torna possível inscrever concepções de gênero nos corpos com a manipulação endocrinológica destes compostos. Além disso, a medicina contemporânea desenvolveu uma infinidade de procedimentos cirúrgicos capazes de incrustar características generificadas nos corpos (Preciado, 2018).

Além da maleabilidade corporal, a administração de hormônios também possibilitou a invenção da pílula anticoncepcional no ano de 1960, que possibilitou uma separação das práticas heterossexuais de uma dimensão reprodutiva (Preciado, 2018). Benshoff e Griffin (2005) argumentam que a comercialização da pílula modificou as maneiras como vivenciamos a sexualidade, diminuindo os tabus referentes ao sexo antes do casamento. Por isso, é considerado um dos principais marcos da Revolução Sexual dos anos 1960, momento histórico demarcado por transformações nas experiências e perspectivas sociais acerca da sexualidade.

Ainda no bojo dos acontecimentos que marcam a segunda metade do século XX, em 1953 é lançada a primeira publicação pornográfica a ser veiculada na legalidade, a edição de estreia da revista *Playboy* de Hugh Hefner, com uma das atrizes estadunidenses mais influentes da época, Marilyn Monroe, na capa (Figura 18). Com isso, surge um novo nicho econômico extremamente rentável, com suporte no incentivo à masturbação e ao processo de transformação da pornografia em cultura popular (Preciado, 2018).

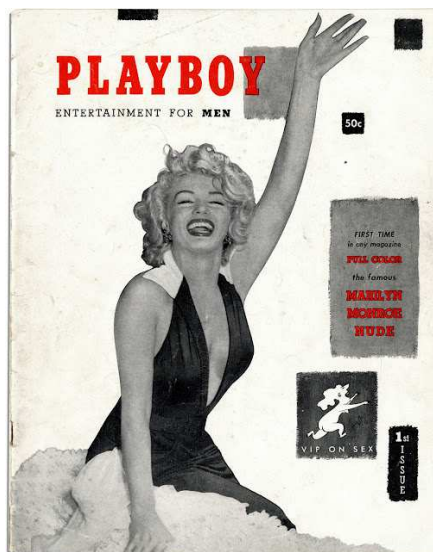


Figura 18 - Edição de estréia da revista *Playboy*

Fonte: Hugh Hefner, 1953

Em continuação ao percurso iniciado pela *Playboy*, após a queda dos códigos de censura em 1966 e a legalização dos filmes pornográficos em 1969 (Ribeiro, 2021), é lançado o primeiro *blockbuster* da indústria de filmes pornográficos, *Garganta Profunda* (1972) (Figura 19), do diretor estadunidense Gerard Damiano, estrelado pela atriz estadunidense Linda Lovelace²³. A obra se tornou uma das mais vistas da história, com arrecadação aproximada de 600 milhões de dólares. O sucesso comercial da película impulsionou crescimentos descomunais para o cinema pornográfico, que passou de poucos títulos clandestinos nos anos 1950 nos EUA, para mais de 2500 novos filmes em comercialização em 1970 (Preciado, 2018). Em complemento, a obra de Damiano foi responsável pela difusão do

²³ Em sua autobiografia, Lovelace relata a experiência traumática de trabalhar no *set* de filmagem de *Garganta Profunda*. Na época, a atriz era casada com Damiano, que a agredia física e psicologicamente de maneira constante, inclusive durante as gravações do filme. Lovelace, por mais que tenha protagonizado o filme, não teve participação nos lucros gerados a partir de sua imagem. Além disso, faz questão de frisar que os rendimentos provindos do sucesso comercial do filme, são frutos de seu estupro, denunciando condições de trabalho que a violentaram e extrapolaram seus limites (Lovelace & McGrady, 1980). Nos anos seguintes, a atriz se dedicou ao ativismo e advogou contra a indústria da pornografia, que gera capital a partir da violação de corpos, principalmente de mulheres (Sarmet, 2014).

hard core como o novo padrão para a indústria pornô, que são os filmes com sexo explícito e *closes* genitais como conhecemos hoje em dia (Abreu, 2012).

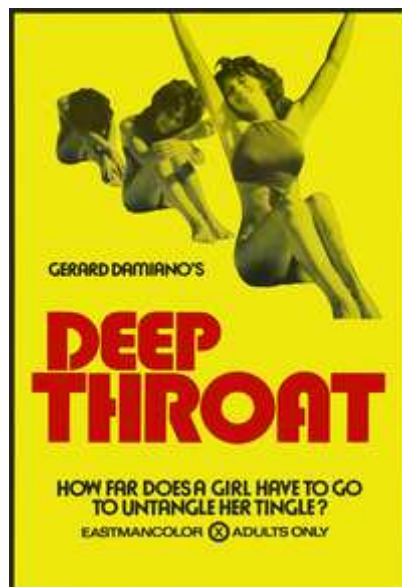


Figura 19 - Cartaz do filme *Garganta Profunda* (1972)

Fonte: Gerard Damiano, 1972

Porém, um ano antes da estréia de *Garganta Profunda*, em 1971, o primeiro *hard core gay* dentro dos parâmetros do *mainstream* já tinha sido lançado, o filme *Boys In the Sand* (1971) (Figura 20), do diretor estadunidense Wakefield Poole. A questão é que a pornografia *gay* não encontrou os mesmos espaços nas salas de cinema, por conta da estigmatização da homossexualidade. Assim, para conseguir comercialização e veiculação, foi necessário recorrer às fitas VHS e aos correios. Pouco tempo depois, nos anos 1980, as fitas VHS ganharam popularidade e transpuseram até mesmo os filmes pornográficos heterossexuais para a domesticidade do lar, ao considerar que a privacidade do ambiente residencial proporcionava maior permissividade do que as salas de cinema (Ribeiro, 2021).



Figura 20 - Cenas do filme *Boys in the Sand* (1971)

Fonte: Wakefield Poole, 1971

Preciado (2018) articula a popularização da pornografia como um dos pilares do regime farmacopornográfico, principalmente por ser um produto com alto potencial em excitar e agir na produção de subjetividade sexual. O autor compreende a pornografia como um “dispositivo masturbatório virtual” (pg 282) que visa estimular, independente da vontade, respostas bioquímicas e musculares que instigam o prazer de quem assiste. Ainda afirma que a pornografia possui características que a colocam como qualquer outra produção da indústria cultural, sendo essas: “performance, virtuosismo, dramatização, espetacularização, reprodutibilidade técnica, transformação digital e distribuição audiovisual” (pg 282). Nesta conjuntura, dimensões da sexualidade ganham contornos de espetáculo, obras teatralizadas que buscam entreter quem assiste, porém, com um poder excitatório que outros produtos da indústria do entretenimento não articulavam.

Assim, a pornografia faz circular e inscreve os corpos dos consumidores a aparatos imagéticos compostos de representações que situam corpos e performances sexuais como desejáveis ou não, signos que geram excitação e/ou repulsa, sendo estes construídos a partir de códigos heteronormativos. Além disso, a pornografia proporciona novas estratégias de comunicação que inspiram produtos midiáticos como o cinema, as propagandas, a televisão, entre outras mídias não-pornográficas. É interessante para estes outros meios de informação emular parte dessa aptidão que o pornô tem de fabricar e manipular as excitações para que

possam, ao estimular os receptores das mensagens, angariar novos clientes. Porém, é uma emulação parcial para não sofrer a marginalização, pela qual a pornografia é subordinada, e conseguir maior veiculação, ao considerar que o sexo explícito não pode circular nos meios tradicionais de comunicação (Preciado, 2018).

Nesta perspectiva, Preciado se refere a uma pornocomunicação, que entendo como esse conjunto de táticas de transmissão advindas da pornografia que se aproveita da sexualização do corpo e do aparato de signos criados para gerarem excitação, usados como atrativos para ao que se busca vender. Esta é a razão pela qual o regime farmacopornográfico está relacionado ao intenso fluxo de informações que geram ciclos de excitação-frustração, pois é isto que define perspectivas generificadas idealizadas e/ou indesejáveis e garante a adesão às tecnologias de controle do corpo, que o produzem em seu maior potencial de excitação.

Por mais que se trate de algo do nosso contexto temporal, mas que ilustra os efeitos do regime farmacopornográfico, retomo as relações que estabelecemos com aplicativos de relacionamento, especialmente o *Tinder*, para exemplificar o que são ciclos de excitação-frustração. Primeiramente, a interface do aplicativo se baseia em um compilado de “cartões de visita” com fotos e informações de possíveis pretendentes, que são deslizados para a esquerda quando não há interesse sexual-afetivo, ou para direita quando há atração. Caso a pessoa de interesse também tenha arrastado seu perfil para a direita, se cria um *match* e surge a possibilidade de conversa. Esse jogo de avaliar pretendentes gera certas expectativas, ao pensarmos que a quantidade de *matches* que conquista está relacionada com o quão atraente alguém é. E pelo passar dos perfis, percebemos que o corpo é um agregador de valor, pelo fato de muitos ali se exporem despidos, principalmente os magros e musculosos que, em

grande parte das vezes, são os corpos posicionados como desejáveis no circuito midiático. O contato virtual com estes corpos causam excitação e geram frustrações quando não se concretizam como *matches*, o que colabora para circulação de imagens idealizadas que indicam noções de sucesso no campo sexual e, conseqüentemente, produzem indivíduos frustrados que não se veem como desejáveis nos parâmetros instituídos, o que implica que estes sejam promissores consumidores de tecnologias de construção estética do corpo, como musculação, suplementação alimentar, esteróides, procedimentos estéticos, bariátricas e cirurgias plásticas.

A aderência às tecnologias de alteração corporal são base do regime farmacopornográfico, pois seus consumos e ingestões são vias de controle e normatização do organismo do sujeito. Por isso se trata de um sistema que depende de um fluxo intenso de informações, pois é a partir desse que se produzem noções socialmente partilhadas de excitante e repulsivo, que geram (in)satisfações e garantem grande parte do consumo de produtos que alteram e incorporam características e significados aos corpos.

Assim, a farmacopornografia se transcreve em uma tecnopolítica de controle dos corpos, que busca produzi-los através de tecnologias informacionais, audiovisuais e bioquímicas, incidindo em alterações de percepções, vontades, afetos, estados mentais, práticas e a própria materialidade dos corpos. Tais tecnologias, como analisa Preciado, demonstram que a centralidade do regime farmacopornográfico implica na quantidade de excitação que um corpo consegue gerar, sendo essa variável denominada como *potentia gaudendi* ou força orgásmica. Tal força se configura como imensurável, inesgotável e uma potência que “não sabe a diferença entre ser excitado, excitar ou excitar-se com” (p. 45), logo,

o capitalismo farmacopornográfico depende do corpo que excita e é excitado, produzindo a *potentia gaudendi* para gerar capital.

Neste contexto, os filmes pornô se tornam importantes componentes de circulação de figuras farmacopornificadas e coreografias sexuais generificadas, ou seja, atravessadas por códigos binários articulados em um sistema de sexo-gênero, que reduz as múltiplas possibilidades existenciais e corporais a marcadores biologizantes (feminino ou masculino). Portanto, não são compostos apenas de uma representação pública do que deveria ser privado, mas sim, de aparatos representados na esfera pública e que interferem de modo produtivo na esfera do privado, se configurando como tecnologias de gênero (De Lauretis, 1995), ao colaborarem nas construções de perspectivas generificadas normativas e subalternizadas.

Em complemento, vale ressaltar que as características que o regime farmacopornográfico busca implantar nos corpos possuem evidentes vieses generificados, pois buscam exacerbar aspectos que inscrevem os indivíduos em noções normativas de masculino e feminino, como, por exemplo, a utilização de suplementos e esteróides para ganho de massa muscular, a administração de produtos bioquímicos que produzem o crescimento de pelos faciais, a inserção cirúrgica de próteses de silicone para aumentar as mamas, entre outros exemplos. A partir disso, é importante ressaltar também que perspectivas de sensualidade e atração possuem estreita relação com a acentuação de características que demarcam os corpos dentro de ideais regulatórios de gênero.

Além da exacerbação de atributos generificados nos corpos, as tecnologias de modificações corporais operam concomitantemente dentro de ideais estéticos e lógicas racistas, como a reprodução de traços físicos comuns a pessoas brancas em indivíduos de outras raças pela realização de intervenções médico-cirúrgicas, como afinamento dos narizes

em pessoas negras e o aumento dos olhos em populações asiáticas, e gordofóbicas, como no caso das cirurgias bariátricas, que visam emagrecer pessoas independente dos efeitos colaterais que podem surgir a curto, médio e/ou longo prazo, como deficiências vitamínicas, anemia, desnutrição proteico-calórica, artrite, cirrose, entre outras complicações de saúde (Rocha et al, 2022).

Os discursos farmacopornográficos, portanto, ganham potencial para atuar dentro do limite do que é situado como a intimidade do sujeito, somando-se ao emaranhado de saberes e poderes que constituem a sexualidade como dispositivo. Como analisa Foucault (2017), este dispositivo possui elevada capacidade de se reinventar, a partir de um conjunto de aparatos discursivos e tecnológicos circulantes. Nessa conjuntura, a pornografia, como tecnologia de gênero, se soma a um conjunto de outros aparatos que contribuem nos processos de generificação dos corpos e propagação de noções que edificam e sustentam sistemas binários de classificação e hierarquização social.

Logo, ao voltarmos ao recorte da pornografia *gay*, é preciso considerá-la, ainda, como precursora para a propagação das poucas representações situadas socialmente como positivas de homossexuais masculinos em uma trajetória histórica hostil, composta de patologizações no meio médico/científico, como aponta Foucault (2017), e perseguições políticas, como durante o caso do macarthismo dos anos 1950, que colocou grupos minorizados como alvos do combate ao antinacionalismo (Preciado, 2018). Em contrapartida, durante o período da Revolução Sexual, os atos de combate a violência policial contra a população LGBTI+ no bar *Stonewall* no ano de 1969 em Nova York tiveram alta repercussão midiática, o que impulsionou a reorganização e fortalecimento dos movimentos LGBTI+ por direitos e proporcionou maior visibilidade da população homossexual, embora restritas à imagem do

“gay macho”, popularizada pelo comércio da pornografia gay (Benshoff & Griffin 2005; Mikolci, 2017).

Embora os países europeus e os EUA estivessem neste momento de novas perspectivas no âmbito sexual, no Brasil, o cenário se mostrava um tanto diferente. Em território nacional, a produção e o consumo da pornografia homoerótica teve início tardio, em comparação com o norte global. Por um período, não houveram produtoras de filmes pornográficos no país até o final da década de 1970 e as obras que circulavam se tratavam de produções caseiras sem grandes qualidades técnicas, como iluminação e fotografias elaboradas. A dificuldade do acesso a essas mídias no país possui estreita relação com o contexto político da ditadura militar, que perdurou de 1964 a 1985, que censurava e marginalizava produções que transgredissem os códigos morais da época, restringindo as produções cinematográficas a filmes de teores caricatos: as famosas pornochanchadas, que são obras de comédia que traziam encenações sexuais não-explicitas, representando um momento próspero para o mercado cinematográfico nacional, que perdurou de 1972 a 1982. Estas obras compunham, aproximadamente, 60 dos 90 filmes lançados em território brasileiro na década de 1970, e eram, majoritariamente, produzidos pela empresa Boca do Lixo, localizada na cidade de São Paulo (Reges, 2004; Abreu, 2012).

Segundo Abreu (2012), as pornochanchadas possuem um viés heteronormativo acentuado, perceptível ao retratar somente a heterossexualidade como prática sexual válida. Os grupos tidos como minorias, como os homossexuais e as mulheres, eram estigmatizados e alvos de preconceitos, com suas vivências sexuais representadas de maneira jocosa para entreter uma platéia imersa nos ideais conservadores hegemônicos da época (Gerace, 2015). Trevisan (2018) assinala que os filmes se utilizavam de personagens homossexuais

caricaturados apenas como chacota para um público, em sua maioria, de homens heterossexuais interpelados pelos conservadorismos e machismo da época. Em complemento, a dramatização satírica de figuras gays tinham função de desmotivar condutas atreladas à homossexualidade (Reges, 2004). Com isso, é possível perceber como o desejo homoerótico não encontrava espaço para representação midiática oficial no Brasil dos anos 60 e 70, a não ser pela via da desmoralização.

Com a entrada dos *hard cores* americanos no mercado brasileiro e com a redemocratização do país na década de 80, as pornochanchadas experimentaram um processo de obsolescência e perderam cada vez mais espaço no comércio do cinema, por não conseguirem se adaptar às novas tendências do nicho pornográfico. Diante de um público cativado pelo sexo explícito e de uma população brasileira em transformação, a produtora Boca do Lixo se viu encurralada em se adaptar às demandas dos espectadores, lançando o filme *Coisas Eróticas* (Figura 21), de Raffaele Rossi, em 1981, demarcado o primeiro pornô *hard core* brasileiro a chegar no mercado oficial (Reges, 2004).



Figura 21 - Capa do filme *Coisas Eróticas* (1981)

Fonte: Raffaele Rossi, 1981

Com a crise de público das pornochanchadas nos anos 1980, diversos diretores do nicho não viram alternativas a não ser migrar para a produção pornográfica, o que impulsionou o avanço de uma criação nacional para competir com os produtos estrangeiros. Além disso, com o avanço das tecnologias de reprodução de mídia, como o VHS e o videocassete, novos públicos puderam consumir pornografia, pois estavam amparados pela discrição do consumo doméstico, que os mantinham longe dos olhares coercitivos, julgadores e condenatórios de uma sociedade constituída a partir da referência heteronormativa. É nessas condições que o homoerotismo consegue ser comercializado, através da discrição (Reges, 2004; Abreu, 2012).

Ainda na década de 1980, as produtoras internacionais buscaram o Brasil como cenário para os filmes, por conta de seus homens “exóticos”, atribuindo certo tom animalesco e selvagem a estes (Reges, 2004). Entretanto, antes de prosseguirmos, é importante ressaltar que no processo colonial corpos masculinos não brancos foram feminilizados e marginalizados, destituídos do *status* de sujeitos, já que os ideais normativos de masculinidades estão pautados em referências articuladas desde o norte global, nos cenários da Europa Ocidental e Estados Unidos (Lugarinho, 2013). Estas perspectivas de masculinidades hegemônicas, assim como analisado na cena 2 do primeiro capítulo, se articulam a partir do rechaço e desvalorização às mulheres, aos negros e as homossexualidades, ou seja, tem como pilares o sexismo/misoginia, o racismo e a homofobia. (Kimmel, 1995). Ao ter isso em vista, acredito que tais perspectivas normativas acerca dos homens brasileiros sinalizam analisadores a serem observados nas construções coloniais das personagens dos filmes.

Essa busca pela exotividade em território brasileiro trouxe vários diretores estrangeiros para o país, que colaboraram para o desenvolvimento da pornografia homoerótica nacional, como é o caso do britânico Kristen Bjorn, fundador da produtora *Saravá Filme*, que, segundo o levantamento de Reges (2004), possui os filmes homoeróticos mais antigos gravados no Brasil, que datam do fim da década de 1980. As produções de Bjorn tiveram grande influência pela sua excelência técnica, proporcionada pelos orçamentos generosos em dólar, que lhe davam acesso a melhores equipamentos de filmagem. Em complemento, o diretor tinha uma longa experiência enquanto fotógrafo para empresas como a *National Geographic* (Green, 2002; Reges, 2004).

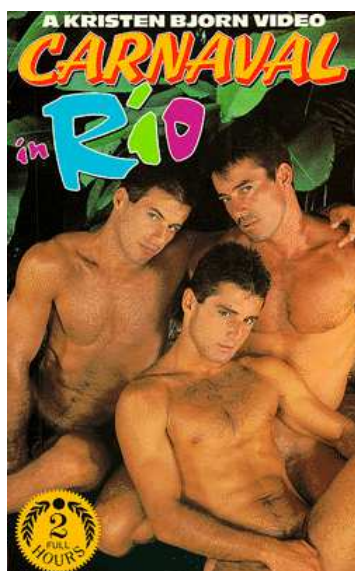


Figura 22 - Capa do filme *Carnaval in Rio*
Fonte: Kristen Bjorn, 1989.



Figura 23 - Cenas do filme *Carnaval in Rio*
Fonte: Kristen Bjorn, 1989

Em um contexto geral, a pornografia *gay* surge como um contraponto para as representações midiáticas estereotipadas de homossexuais como afeminados, como é evidente no documentário *Seed The Money: The Chuck Holmes Story* (2015), de Michael Stabile, que delinea a trajetória do fundador da produtora americana *Falcon Studios*, Chuck Holmes. Entretanto, o pornô *gay mainstream* criou padrões comportamentais e de beleza rígidos e novos estereótipos dentro da comunidade, que reforçam lógicas binárias de gênero para posicionar os corpos masculinos em performances de ativos ou passivos (Ribeiro, 2021). E, com a popularização da *internet* em meados da década de 90, conteúdos pornográficos adquiriram uma altíssima disseminação, ao considerar que facilitou o acesso de inúmeras pessoas, garantindo uma circulação intensa destes produtos e também uma maior aderência aos ideais comportamentais e corporais estabelecidos pela indústria (Miskolci, 2017).

Por fim, para novamente elucidar as lógicas binárias de gênero propagadas pela pornografia, retomo a pesquisa da *Pornhub Insights* (2021), mencionada mais cedo na Introdução deste trabalho. A figura abaixo é o gráfico que elenca os atores pornôs gays mais pesquisados no *Pornhub* no ano de 2021 (Figura 24). A partir disso, destaco os dois primeiros nomes, Cade Maddox (Figura 25) e Joey Mills (Figura 26).

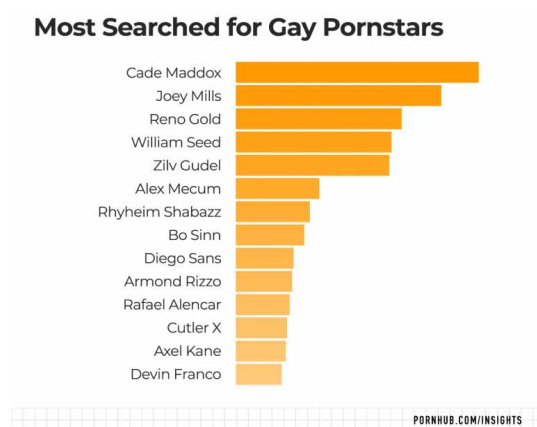


Figura 24 - Atores gays mais pesquisados no *PornHub*
 Fonte: Pornhub Insights, 2021



Figura 25 - Cade Maddox
Fonte: Falcon Studios



Figura 26 - Joey Mills
Fonte: Men.com

Ambos possuem performances completamente diferentes dentro das narrativas dos filmes. Cade Maddox é descrito pelo site da produtora *Lucas Entertainment* como um rapaz “*hung*”, gíria da língua inglesa usada para adjetivar homens grandes, fortes e viris, ou seja, expressões de masculinidades hegemônicas. Em complemento, a plataforma o nomeia como apenas ativo, trazendo elementos que são preferências comumente atribuídas aos homens como gostar de futebol e academia. Em contrapartida, a descrição de Joey Mills, oferecida pela *Men.com*, ressalta atributos como doçura, inocência e timidez, entoando certo nível de fragilidade. O ator é considerado um *twink*, que são meninos magros e jovens, que passam impressão de serem adolescentes, e que são posicionados na produção fílmica, em maior predominância, em performances de passividade e submissão, como é o caso de Mills, de quem encontrei pouquíssimos vídeos em posição ativa.

Ainda nesta conjuntura, pela investigação histórica da pornografia, foi perceptível a baixíssima representatividade de corporalidades gordas, amarelas, indígenas e de pessoas com

deficiência, praticamente excluídas deste campo da produção de desejo. Existem até filmes pornográficos que retratam estes corpos, porém, tais produções estão relegados à subcategorias, alocadas nos becos dos sites de conteúdos adultos, como fetiches²⁴ peculiares e anormais, que precisam ser vividos em sigilo e anonimato. Em relação aos homens negros, suas aparições são comumente diminuídas e restringidas a posições objetificadas e de exaltação aos tamanhos de seus paus, representados como ativos selvagens e animais, como apontado por Pinho (2015).

Diante deste panorama, embora entenda a importância da pornografia e como homens *gays* tenham encontrado nessas mídias possibilidades de se verem como belos, dignos de

²⁴ O termo fetiche é fruto de um passeio etimológico do latim *facticius*, que se tornou *facturae* no português medieval e deu origem a *feitisso*, transformado em feitiço (coisa feita) ainda no português. Contudo, com sua entrada na língua francesa enquanto *fetiché*, originou a grafia que conhecemos na atualidade: fetiche (Suzane Pinho Pêpe, 2009). Seu emprego possui estreita relação com o período colonial e está historicamente localizado na baixa idade média, quando os portugueses, fortemente influenciados pelo catolicismo da época, iniciaram o uso de feitiço para a nomeação dos amuletos e artefatos advindos das culturas e religiões africanas, para demarcação enquanto objetos ilícitos e hereges. Com isso, as autoridades do clero buscavam desaprovar e repudiar as manifestações culturais e religiosas advindas da África. Ao passar do tempo, fetichismo se tornou para os europeus um demarcador de desvio, anormalidade, não-familiaridade para atribuição de valores negativos ao que era diferente frente às outras culturas com as quais entravam em contato (Ilana Mountian, 2019). A partir da assimilação do vocábulo por outras línguas, surge fetiche como nomeador para as relações de desejo por objetos que transcendem as suas materialidades, como se fossem dotados de poderes sobrenaturais de tão intensa que são as atrações que proporcionam (Pepê, 2009; Roney Gusmão, 2019). Karl Marx, sociólogo alemão, junto do austríaco, Sigmund Freud, criador da teoria psicanalítica, foram dois dos destaques que trouxeram e debateram o conceito de fetichismo em suas teorias. Na perspectiva de Marx (2013), que articula o conceito de Fetichismo de Mercadoria, no qual um produto se torna mercadoria quando lhe é atribuído valor de troca, ou seja, quando são assimilados àquele objeto significados e prestígios socialmente prezados que, quando consumidos, se tornam vias de aquisição das propriedades supostamente incrustadas nestas mercadorias. A partir da fetichização das mercadorias, as pessoas se tornam dependentes do consumo em busca constante por felicidade, *status* e prazer. Em contrapartida, Freud (...), o fetichismo é um mecanismo de defesa contra a castração, ou seja, é a negação da perda do objeto amado. Com isso, o psiquismo investe em outros objetos ou práticas, eleitas para suprir a ausência do objeto perdido, tornando o indivíduo, de certa maneira, dependente do objeto substituto para o gozo. Gusmão (2019), por mais que identifique diferenças cruciais entre as teorias, aponta convergências entre os pensamentos dos autores, ambas teorias apresentam falseamentos da realidade, ao pensar nas fantasias, seduções e ocultações que estão circunscritas nas superfícies fetichizadas, e a necessidade de gozo, ou seja, a necessidade de consumo para prazer e saciação momentânea. A partir desse breve delineamento teórico, entendo fetichismo/fetichização enquanto o investimento intenso de desejos em objetos, ideias e/ou relações, produzindo a superestimação por realização das fantasias nas quais foram inscritas, que possuem estreitas relações com as dinâmicas sociais. Ao pensarmos a partir deste viés, há algumas assimetrias na utilização do termo fetiche. Por exemplo, o corpo magro e atlético é amplamente fetichizado nas relações sociais, enquanto o corpo gordo é fetichizado por alguns, mas apenas o investimento no corpo gordo será nomeado enquanto fetiche. Com isso, percebo que várias existências e objetos são passíveis de fetichização, mas muitas delas não são demarcadas como fetiches por estarem de acordo com os direcionamentos socialmente esperados dos desejos, tornando fetiche um marcador de desvio de normas de desejos.

desejo e de terem validação de suas práticas sexuais, analiso que tais produções também fazem circular imagens afirmativas de abjeção de um grupo social visto como indesejado e digressivo pela maioria da população. Logo, os filmes articulam representações que se apoiam em perspectivas normativas de masculinidades heterossexuais e, por consequência, num regime de visibilidade que enfatiza a discrição, o “não parecer gay” como modo “adequado” de ser gay, e posiciona aqueles que não performam masculinidades hegemônicas em posições abjetas e subalternizadas (Miskolci, 2017), além de estipularem e reforçarem ideais estéticos que limitam diversas corporalidades de serem incluídas em grande parte dos cenários do desejo, relegadas aos becos mais escuros, desejáveis em contextos atravessados pelo princípio do “desde que seja no sigilo”.

Contudo, por mais que a pornografia se mostre como uma tecnologia aliada à proliferação de normativas generificadas e ideais regulatórios, em contrapartida, se afirma também como um dispositivo que desestabiliza parte das noções hegemônicas de gênero, sexualidade e corporalidade, como vemos com o movimento pós-pornográfico. A pós-pornografia ou pós-pornô, terminologia de origem dos Estados Unidos dos anos 1980, porém, que se torna um movimento expressivo no início do século XXI pelo impulsionamento de ativistas de Barcelona na Espanha, é caracterizada por composições artísticas, sejam performances, filmes, fotografias e entre outras produções visuais de arte, que buscam desanrajar e subverter as perspectivas hegemônicas que delimitam as noções de excitante e/ou repugnante ao representar corporalidades e práticas sexuais marginalizadas, que comumente não ocupam posições de desejo, pela via da renúncia aos padrões estéticos e narrativos da pornografia comercial heteronormatizada (Sarmet, 2014).

Como exemplo de produção pós-pornô, invoco o documentário *Yes We Fuck* (2015)

(Figura 27), dos diretores espanhóis Antonio Centeno e Raúl de la Morena, que, de modo sensível, retratam possibilidades que pessoas com deficiência encontram para viverem suas sexualidades e prazeres. A experiência de assistir à produção foi intrigante, não apenas por retratar corpos com deficiência em práticas sexuais, algo que nunca tinha visto antes, mas por ver meu próprio corpo excitado com corporalidades que, sinceramente, não foram contempladas pelos meus afetos e desejos ao longo da vida.

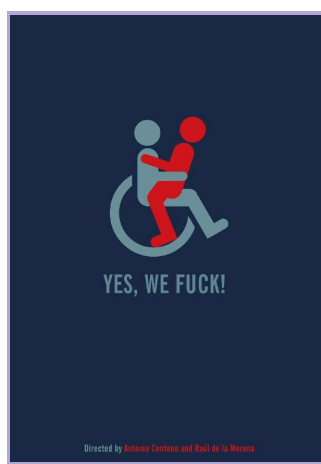


Figura 27 - Pôster do documentário *Yes We Fuck*
Fonte: Antonio Centeno & Raúl de la Morena, 2015

A experiência possibilitada pelo documentário teve efeito de virada de chave em minha visão em relação a conteúdos pornográficos, que podem oferecer um alto valor contrassexual. Preciado (2022) desenha a contrassexualidade enquanto práticas que subvertem lógicas hegemônicas de gênero, sexualidade, corporalidade, entre outros aspectos da existência humana. As práticas contrassexuais são tecnologias de resistência contra o sistema opressivo generificado que restringe possibilidades aos corpos, se baseando em noções arcaicas de natureza e desvio. Assim, atuam no campo social do desejo através de experimentações que desestabilizam ideias pré-concebidas de prazer e desejo articuladas em parâmetros heteronormativos.

Nesse sentido, ao situar o cinema como uma importante tecnologia de gênero (De Lauretis, 1995), seja suas potencialidades de normatização ou de emancipação contrassexual das corporalidades, este trabalho investiga noções de masculinidades que são articuladas em filmes pornô *gays* brasileiros, questionando quais performances de homens são validadas como referências normativas e quais são situadas como subalternizadas. A partir dessa premissa, dou continuidade a esta viagem situando o percurso metodológico que subsidiou a análise filmica das produções selecionadas.



EPISÓDIO 3

Perambulação por
ruelas melancólicas

EPISÓDIO 3 - PERAMBULAÇÃO POR RUELAS METODOLÓGICAS

O título deste capítulo proporcionou reflexões interessantes para tatear parte das vias metodológicas escolhidas para a criação deste trabalho. Nomear este capítulo de “Trilhas metodológicas” me pareceu uma excelente ideia inicial. Porém, me deparei com aquele sentimento de estranhamento em me encontrar com um modo de dizer em que não me reconheço, afinal, a trilha me remete à natureza e não considero este passeio apelativo e empolgante. Por ter uma evidente preferência por grandes centros urbanos e parte do que estes podem oferecer, me pareceu coerente experimentar esta pesquisa a partir da imagem de perambulações por uma cidade nova, com possibilidades a serem descobertas em suas ruas e avenidas principais, mas também em suas pequenas vielas.

Penso que em um passeio por uma metrópole desconhecida é necessário roteirizar pontos que desejo visitar e experienciar, porém, sem grande rigidez, para não perder os encontros inusitados que se desenham nos arredores de uma cidade inexplorada. Assim, considero importante adentrar nas pequenas ruas estreitas, mudar o caminho, parar nas galerias de lojas, se deixar ser surpreendido, quem sabe esbarrar com exposições intrigantes de arte, *performances* de rua, locais com música ao vivo, uma loja de CDs e Vinis, restaurantes diferentes aos montes, entre outras possibilidades.

A partir dessas imagens, sinalizo que a cidade a ser explorada neste percurso acadêmico é a pornografia. Porém, como nenhuma viagem permite explorar um lugar em sua totalidade, decidi explorar os becos da pornografia *gay* brasileira e parte das perspectivas de masculinidades que se desenham neles, situando-as dentro de seus respectivos trajetos históricos, políticos e sociais. Escolho chamar de becos a partir do que experimentamos acerca da trajetória histórica da pornografia *gay* no episódio 2, que teve possibilidade de

veiculação no underground, no sigilo e fora do campo de visão da maior parte dos transeuntes da cidade. Com isso, para realizar as visitas e experienciar o que esses lugares escuros e pouco explorados podem oferecer, o caminho proposto pela etnografia de tela (Rial, 2005) se torna uma via interessante para balizar algumas de minhas perambulações.

Em um primeiro momento, parto de uma premissa que afirma a importância de adquirir certa noção do destino da expedição, delinear um panorama da origem daquilo que se busca conhecer de fato, articular uma política de localização. Assim, circunscrevo a pornografia como uma produção derivada da tecnologia do cinema, o que a torna uma vertente cinematográfica em suas qualidades e a engloba dentro deste universo (Nuno César Abreu, 2012).

Graeme Turner (1997), autor australiano, afirma que, a princípio, ao considerar que há diversas expressões de linguagens utilizadas na construção da narrativa fílmica, é necessário compreender o cinema como comunicação, no qual são utilizadas jogos de câmera, luzes, trilhas sonoras, edições, entre outras estratégias que, segundo o espanhol Paul Preciado (2018), são inerentes a toda indústria cultural, inclusive a pornografia. O conjunto dessas técnicas são responsáveis pela criação da experiência fílmica e sua potência significadora e, por articular sentidos plurais e disseminá-los pela sua veiculação massificada, o cinema se caracteriza como prática discursiva.

Foucault (2008) estabelece o discurso como uma prática, por entender que as enunciações realizadas nas suas entrelinhas têm capacidade transformadora da realidade, ou seja, produzem materialidades subjetivas e sociais. A partir das perspectivas das práticas discursivas são localizadas pelo autor como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da

função enunciativa.” (p.133).

Então, a noção de discurso assume uma dimensão prática por ser uma ação que articula mudanças no contexto onde estão circunscritos. A partir dessa premissa, o discurso opera em condições históricas, políticas e sociais que possibilitam a sua emergência e está relacionado a elaboração semântica dos elementos que o compõe a trama das relações sociais e poderes interligados em suas redes, bem os saberes que se articulam tanto no senso comum quanto nos campos científicos, e, por consequência, interferem nos processos de produção de sujeitos e seus modos de subjetivação.

Por compreender, em diálogo com Preciado (2018), que os discursos transmitidos por meio da pornografia agem também nos domínios das sexualidades e dos códigos que (re)produzem um sistema de sexo-gênero e suas respectivas tecnologias de normalização materializadas em *performances* sexuais e regulações generificadas das corporalidades, localizo os filmes pornográficos como “tecnologias de gênero”, conceituação proposta pela autora italiana Teresa de Lauretis (1994).

A pesquisadora feminista aponta para tecnologias que, no cotidiano, operam na reprodução de um sistema de sexo-gênero, ou seja, na produção de modos de subjetivação engendrados a categorias binárias, materializadas em noções duais de feminino ou masculino, homem ou mulher, normal ou desviante. Assim, as tecnologias do gênero contribuem nos processos de regulação de perspectivas corporificadas de gênero, que implicam em assujeitamentos a normativas heterossexistas, pautadas em noções hegemônicas e subalternizadas de feminilidades e masculinidades. Destaca, ainda, que o campo de produção cinematográfica é constituído por produções que operam em aliança a perspectivas de

resistência à ordem dos gêneros, desestabilizando parte das *performatividades* instituídas como “normais” e esperadas.

De Lauretis (1994) analisa o cinema, portanto, como um aparato que interfere nos processos de subjetivação, por oferecer à audiência performatividades generificadas que comumente circulam na vida em sociedade. Assim, a produção fílmica proporciona (im)possibilidades de identificações com as imagens projetadas em tela, por considerar que o sistema de sexo-gênero opera por meio de racionalidades binárias e classificatórias. Deste modo, ao longo da vida em sociedade, os corpos encontram vias de autoafirmação e de auto-representação através de práticas discursivas articuladas em meio a um conjunto de instituições e movimentos sociais que operam na reprodução e/ou desestabilização desses ordenamentos sociais.

A partir desses pressupostos teóricos, sobretudo a partir da noção do cinema como tecnologia de gênero, problematizo discursos e imagens veiculados pela pornografia *gay* brasileira e perspectivas de masculinidades que estes aparatos fazem circular para suas platéias. Deste modo, encontro respaldo em uma perspectiva qualitativa de produção de conhecimento.

Mansano (2012) analisa que a pesquisa qualitativa se articula como estratégia de investigação para problematizar a vida cotidiana e os saberes que são historicamente construídos de modos localizados nas extremidades das problematizações, nos locais passíveis de investigação e perceptíveis ao pesquisador(a). Deste modo, os processos de investigação se articulam em torno da criação de dados provisórios que reflitam as operacionalidades, ainda que provisórias, de um fenômeno investigado.

Neste percurso, estranhamentos e dificuldades vivenciadas são precursoras e acompanham as problematizações que se engendram ao longo da investigação. Assim, no

processo de pesquisa, nos deparamos com encontros com o desconhecido e com as diferenças que compõem o tecido social, implicando em inquietações fundamentais para construção de conhecimentos que não se pretendem absolutos. Assim, a pesquisa qualitativa acolhe a provisoriade e parcialidade das análises empreendidas, sem a intenção de edificar verdades que se pretendem universais, pois o objetivo não é generalizar e totalizar discussões, mas, sim, criar questionamentos plurais acerca de um mesmo campo de investigação (Mansano, 2012).

Logo, é fundamental sublinhar a importância de se despir de algumas expectativas prévias como artesão de conhecimento, principalmente as de produzir respostas conclusivas, totalizantes, generalizáveis, por ser importante considerar que a experiência humana e realidade estão em constante construção e movimento e os saberes se tecem a partir de condições históricas e sociais global e locais que o possibilitam. Portanto, as problematizações devem considerar a dinamicidade dos aspectos sociais e políticos de um campo analítico, sendo que

(...) o campo das pesquisas qualitativas implica movimentos de produção e de sondagem. Com suas respostas parciais e circunstanciais, esse tipo de investigação oferece aos pesquisadores a oportunidade de manterem-se próximos da complexa produção dos modos de vida e de relação (Mansano, 2012, pp. 8-9).

Em diálogo com a perspectiva da pesquisa qualitativa, parto de um viés processual de entendimento da noção de sujeito e subjetividade, ou seja, entendo, em diálogo com Mansano (2012), que o sujeito se constitui no encontro com o Outro, localizado como social, ou seja, “o movimento de constituição de si e do outro é gerado pelo próprio fato de sermos corpos vivos

e em diferenciação” (p. 8). A relação com este encontro se articula por meio das relações que vivenciamos em nosso cotidiano, nos encontros plurais com pessoas, discursos, relações institucionais, tecnologias diversas, entre outros exemplos.

Fundamental considerar que os processos de subjetivação se articulam, necessariamente, de modo interseccional, sendo que noções de gênero, por exemplo, estão necessariamente conectadas a outros marcadores sociais de diferença, como as questões de raça, classe, geração e etc. Como ferramenta analítica, a noção de interseccionalidade²⁵ compreende a inter-relação desses marcadores na construção complexa da existência humana, o que implica em diferentes posições sociais nas dinâmicas de poder que o sujeito experimenta no mundo. Com isso, esta noção conceitual também contribui para o fortalecimento dos ativismos, ao singularizar olhares específicos para os mais diversos contextos e seus respectivos problemas sociais derivados de posições desiguais das pessoas na vida em sociedade (Patricia Hill Collins & Sirma Bilge²⁶, 2021).

Nesta perspectiva, ao mapear perspectivas de masculinidades que os filmes pornôis fazem circular, terei, necessariamente, o cuidado de articular um debate interseccional, ou seja, de me atentar também para noções de raça, corpo, geração, entre outros exemplos, que estão interconectadas nas imagens e falas e que posicionam de modos diferenciados os homens nas narrativas filmicas.

A fim de contribuir para as discussões e elencar questionamentos próximos ao meu campo de investigação, sinalizo como perspectiva metodológica para composição e

²⁵ Ressalto, a partir de Carla Akotirene (2019), pensadora brasileira, o termo interseccionalidade foi cunhado por Lélia Gonzalez, pesquisadora brasileira, em 1984 no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Contudo, em 1989, o conceito foi articulado de maneira mais sistemática por Kimberlé Williams Crenshaw, autora estadunidense. Com o breve panorama, busco sinalizar que a interseccionalidade é uma ferramenta analítica ofertada a partir de estudos e vivências de mulheres negras, transposto para esta pesquisa a fim de ampliar o debate construído até o momento.

²⁶ Autoras estadunidense e canadense, respectivamente.

articulação desta análise a etnografia de tela, tal como traçado pela pesquisadora brasileira Carmen Rial, sendo este um viés ainda pouco difundido no meio acadêmico, porém, situado como uma aposta potente por alguns autores e autoras nos processos de análise de produções cinematográficas. O nome atribuído ao método de análise procede da expressão “estudos de tela” (*Screen Studies*) e sua difusão sinaliza uma expansão das investigações de produções midiáticas para além da compreensão destas como materiais de suporte para a construção de conhecimento, mas sim, qualificá-los como uma possibilidade de campo de trabalho por si só (Alfredo Colins & Morgana Lima²⁷, 2020).

A etnografia, como método de pesquisa, tem sua origem nos estudos antropológicos, entretanto, não se mostra como uma possibilidade restrita apenas a seu campo nativo. Sua maior característica é o contato direto e a imersão prolongada com o local e o grupo que são alvos de sua pesquisa. Carmen Rial, formada em Jornalismo e Antropologia, professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), possui um longo percurso de estudos sobre programas televisivos, com destaque para os jornalísticos, e articulou a etnografia de tela com a intenção de transpor perspectivas da pesquisa antropológica para fundamentar estudos de textos midiáticos (Rial, 2005; Colins & Lima, 2020).

A pesquisadora afirma que a metodologia da etnografia de tela tem sido utilizada por antropólogos/as no campo dos estudos de culturas e suas produções, convidando/as a investigar contextos diversos nos quais os textos midiáticos estão inscritos, como, por exemplo, programas televisivos e produções cinematográficas. Com isso, se evidencia parte das intencionalidades das confecções televisivas e cinematográficas, pensadas a partir das eleições e censuras dos materiais que irão ou não compor a peça final assistida pelo público (Rial, 2005). Assim, para a etnografia de tela, o local de investigação se encontra na

²⁷ Autor português e autora brasileira.

imaterialidade dos filmes, na exposição estendida do pesquisador com o vídeo e sua qualidade técnica e estética (Patrícia Balestrin & Rosângela Soares²⁸, 2021).

De acordo com Colins e Lima (2020), o método em questão amplia os olhares direcionados aos filmes para além de suas narrativas e, por mais que os enredos se caracterizam como obras ficcionais, entende as dimensões complexas de realidade presentes nos elementos técnicos das produções. Assim, por exemplo, personagens e escolhas de montagens se articulam em grande parte das produções a partir de regulações culturais e sociais.

Balestrin e Soares (2021) apontam como estratégias para a investigação de filmes, o processo de se afetar e desenvolver uma estranheza com o que parece ordinário e uma familiaridade com o extraordinário, ou seja, distante da vivência de quem observa. O se estranhar é o potencializador desse tipo de pesquisa, ao proporcionar uma transformação da visão do etnógrafo conforme estabelece relação com as obras e se deixa afetar por seus enredos (Colins & Lima, 2020). A partir disso, elas destacam alguns procedimentos importantes, como o

(...) longo período de contato com o campo (neste caso, com a tela); observação sistemática e variada (assistir ao filme/programa de diferentes modos – sem interrupção, com pausas para registro, assistindo aos extras); registro em caderno de campo (tanto da descrição das cenas filmicas e/ou televisivas, como de questões e pontos que parecem potencialmente interessantes para análise); escolha de cenas para a análise propriamente dita (Patrícia Balestrin & Rosângela Soares, 2021, p. 95).

²⁸ Autoras brasileiras.

As autoras também ressaltam a importância de se atentar às ferramentas que caracterizam a linguagem fílmica, ou seja, observar os jogos de câmeras e luzes, os componentes cenográficos da ambientação das cenas, a trilha sonora, a forma como os/as personagens são apresentados/as e como agem dentro do enredo, os caminhos escolhidos para as montagens dessas histórias.

No conjunto da observação desses diversos pontos ressaltados, situa-se também a importância do caderno de campo, aliado característico das pesquisas etnográficas. Neste se anotam pistas do que é visto e sentido nos filmes, com sinalizações de parte dos seus detalhes mais sutis e efeitos no/a pesquisador/a. Assim, as sensações e afetações advindas dos filmes também são importantes para o estudo, bem como as ideias para a escrita da investigação ganham espaço de anotação, ou seja, as possibilidades de articulações teóricas com o que é visto e sentido (Balestrin & Soares, 2021). Carin Klein e José Damico (2021) apontam que os registros em caderno de campo sinalizam maneiras que o pesquisador transita nos territórios de investigação, assim, esse componente aliado da composição textual vai além de um local onde são anotados parte do que é observado, é também um ateliê de criação importante para as reflexões que se tecem em um processo de pesquisa.

A palavra ateliê²⁹ emergiu e ressoou de forma diferente durante os encontros com minha (des)orientadora para discussão dos meus escritos. Me pareceu uma alternativa de experimentação interessante para um iniciante em pesquisa, cheio de travas e minguado de uma maior fluidez para criatividade na escrita. Considerar que o processo de investigação e de escrever acontece em um ateliê, me convidou a tentar me despir de termos duros e mecânicos, como instrumento, ferramenta, mecanismo, e vivenciar expressões que convocasse meu olhar

²⁹ Ateliê (ou Atelier), palavra de origem francesa, se refere a um local onde trabalham artistas, como fotógrafos, pintores, escultores..." (Silveira Bueno, 2000). Ou seja, um lugar que evoca a criatividade e suas criações.

e escrita para movimentos mais sutis e fluidos, como desenhar, confeccionar, pintar. Neste percurso, surge a ideia de intitular o meu caderno de campo como ateliê, na tentativa de convocar meu corpo de pesquisador a uma escrita mais artística e inventiva, a saborear a pesquisa como um território de criatividade, uma oportunidade de se deixar compor e afetar com os desenhos de uma investigação.

Ainda sobre o caderno de campo, ou melhor, ateliê, Pedro Camargo (2018) traz o anotar como uma maneira de materializar pistas daquilo que surge a partir da experiência, os afetos, sensações, ideias, pensamento, falas, silêncios, enfim, todos esses componentes advindos de estar imerso na posição de cartógrafo(a). O autor complementa que cartografar a vivência em campo é transformá-la em conhecimento, o que coloca o ateliê como fonte de matéria-prima para a criação textual, oferecendo inspirações, tintas e pincéis para que se possa compor a obra.

É importante ressaltar que registrar os aspectos vividos no território de pesquisa é também um movimento que implica em inscrever detalhes das vivências e se avizinhar com parte dos ocorridos nos processos de sistematização propriamente dito das análises. Avizinhar é uma expressão que traduz bem os momentos de revisitar os conteúdos do ateliê, revisitar rastros das potências experimentadas no campo de pesquisa, relembrar pormenores, analisar por outros ângulos e considerar pontos convergentes nos materiais reunidos (Pedro Camargo, 2018). É como revisitar as fotos da viagem, relembrar os momentos nas quais foram tiradas, decidir quais podem compor o seu álbum de recordações e quais serão editadas, tratadas, para serem postadas nas redes sociais, por você acreditar que, de certa maneira, aquele registro visual reflete, ainda que parcialmente, a experiência vivida. A partir disso, o material selecionado é um analisador na tecedura dos objetivos da pesquisa.

Ao pensar a parte prática da composição do ateliê, Patrícia Balestrin e Rosângela

Soares (2021) sugerem uma divisão em duas colunas para as folhas de anotação. Na primeira, se descreve o que é visto no filme, sinalizando a minutagem das cenas, e, na segunda, se relata sensações, impressões e ideias para a abordagem e discussão do conteúdo. Ao considerar que um filme será visto diversas vezes, é provável que surjam novas afetações e visões de uma sessão para a outra, devido a diferentes posições subjetivas em que o pesquisador se encontra nos momentos em que assiste, com outras sensibilidades afloradas. Esse se torna uma estratégia potente deste método de coleta, apoiado na documentação de diversas circunstâncias em que os materiais pesquisados são recebidos e sentidos.

Nesta investigação, elegerei quatro filmes diferentes de duas produtoras brasileiras de pornografia gay, a *Irmãos Dotados* e a *HotBoys*, ambas referências no mercado nacional. Os filmes selecionados serão assistidos conforme as orientações das autoras Rial (2005) e Balestrin e Soares (2021), tanto em modo ininterrupto quanto em pausas para anotações. Acredito ser importante assisti-los em dias diferentes, na tentativa de notar diferenças de recepção e afetação que meu corpo pode apresentar com o espaçamento temporal e também pelo contato com outras produções.

As escolhas das produtoras mencionadas foram realizadas a partir de dois critérios analíticos: sucesso comercial e acessibilidade dos vídeos. Ambas possuem uma considerável quantidade de consumidores e vídeos disponibilizados gratuitamente, algo que amplia seus alcances. A *HotBoys* disponibiliza gratuitamente alguns vídeos em sua própria plataforma, liberados dessa forma como uma ação solidária para que sua audiência permanecesse em casa durante a pandemia da COVID-19, segundo o anúncio realizado pelo *Twitter* oficial da empresa. Entretanto, como a *Irmãos Dotados*, a produtora também disponibiliza alguns vídeos completos em seu canal na *Xvideos*, um dos maiores sites pornográficos do mundo e muito utilizado pelas produtoras para expor parte de suas obras e angariar novos consumidores.

A partir dessas análises iniciais, optei por selecionar os vídeos dentro da plataforma da *Xvideos*, por ela oferecer métricas e dados que poderiam enriquecer a pesquisa, como os comentários dos usuários e o aparecimento das *tags*, que sinalizam quais categorias e modalidades sexuais os filmes abarcam. Em complemento, as produtoras disponibilizam algumas de suas produções na íntegra em seus canais. Com isso, optei por trabalhar com os vídeos disponibilizados em sua completude, por oferecerem narrativas mais detalhadas e por terem mais elementos para a construção das análises filmicas que serão tecidas no Episódio 4. O critério para seleção dos filmes foi a presença de uma narrativa prévia aos atos sexuais, que constrói o posicionamento cênico de cada personagem presente. Escolhi filmes com diversidades narrativas, para ampliar o debate com pluralidades de histórias e jogos cênicos.

Após o processo de assistir os filmes e desenhar minhas afetações em meu ateliê, os dados coletados serão submetidos à problematização, algo que permite a interpretação de parte dos marcadores quantitativos e qualitativos das mensagens, e também as suas condições de possibilidade de produção/recepção, considerando a importância da produção de saberes localizados. A perspectiva parcial é articulada pela autora americana Donna Haraway (1995), com o objetivo de tensionar os pressupostos de objetividade e descorporização edificados pelos cânones acadêmicos e suas faculdades de poder, que anunciam conhecimentos universalizantes e estatizados como verdades absolutas e inquestionáveis. A filósofa crítica análises científicas que pretendem englobar todas as realidades, sem considerar particularidades locais que são constituídas em meio a relações de poder díspares que implicam em efeitos diversos nos processos de subjetivação e que também estão, necessariamente, interseccionados a marcadores sociais de diferença como gênero, raça, classe, nacionalidade, entre outros.

Haraway (1995) ressalta, ainda, a impossibilidade de estar em todos os lugares e

ressalta que análises com perspectivas universalizantes têm, historicamente, invisibilizado realidades de parcelas da população de ocuparem posições na produção de conhecimento. A filósofa assinala, portanto, este processo de manutenção da soberania dos corpos supostamente descorporificados e neutros dos homens brancos, localizados como detentores do saber e referências de uma suposta experiência humana representada como universal.

Considerando esta análise, me parece uma construção ficcional considerar que a complexidade da experiência humana está restrita a experiência de uma parcela da população mundial, assim como é improvável explorar uma cidade em toda sua totalidade em uma ou quinze viagens, por haver condições que impedem o acesso a pontos turísticos ou estabelecimentos, como, por exemplo, condições financeiras ou falta de interesse por certas atividades, ou até mesmo fechamentos de comércios, ou seja, a extinção das vias de ingresso.

Para Haraway (1995), portanto, a perspectiva parcial é a única maneira de se fazer ciência implicada, sem a intenção de reproduzir dogmas estáticos e totalizantes. Um processo de pesquisa articula aberturas para que outros estudos se articulem em uma rede de perspectivas analíticas diversificadas, considerando as realidades globais e locais. Essa é a dimensão política da produção de saberes, ou seja, entender que seu campo de visão é limitado, porém, passível de articulação com ideias de outros(as/es) pesquisadores(as) e em constante ampliação panorâmica.

Em complemento, acredito ser importante delinear a noção de lugar de fala, não como referência que desautoriza a palavra de uma pessoa acerca de uma determinada realidade existencial e social da qual não experimenta, mas como política de localização, ou seja, como posicionalidade de quem fala em um campo de relações de poder e de saber que se desenham na vida em sociedade. Jota Mombaça (2021), pesquisadora e artista brasileira, aponta que, desde sua aparição, esta noção esteve atrelada a uma hipervisibilidade de corpos

não-hegemônicos situados na ordem global como subalternizados, deixando aquém as marcações dos sujeitos que gozam dos privilégios advindos de tais disparidades, ou seja, a população branca, inscrita na suposta conformidade a perspectivas binárias de gênero, entre outras características que as localizam em disposições avantajadas. Assim, a importância do debate sobre lugar de fala se afirma como resistência, ao evidenciar efeitos da subalternização e realçar dinâmicas de manutenção dos regimes desiguais de enunciação. A partir disso, se entende que

(...) os ativismos do lugar de fala estão operando um movimento denso de redistribuição da violência, o que significa que, ao marcar o não marcado, estamos fazendo com que o modo como a violência foi socialmente distribuída seja bagunçado, projetando sobre as posições até então isentas dessas marcas e, portanto, desigualmente inscritas como parte privilegiada do mundo como conhecemos, a responsabilidade de confrontar a violência que dá forma ao seu conforto ontológico (Mombaça, 2021, p. 89).

A partir das ideias compartilhadas por Haraway (1995) e Mombaça (2021), na tentativa de sinalizar pistas para o processo de coleta e análise de dados para esta pesquisa, me remeto a importância de me situar nesta investigação. Eu, o jovem pesquisador, me apresento como um homem, cisgênero, gay, branco, classe média, em curso de pós-graduação, de origem do sul do Brasil e que sempre morou em cidades populosas (Londrina, Curitiba e São Paulo). Minha realidade financeira me concedeu diversos privilégios ao longo da vida e, por mais que não esbanje riquezas, sempre tive posse no que se refere a tecnologias, como computador e acesso à *internet*. Nas minhas memórias mais antigas, o computador já estava

presente, inclusive, minha irmã e eu tínhamos máquinas pessoais já no início da adolescência, o que de fato facilitou meu acesso precoce à pornografia, aos 14 ou 15 anos.

Acredito que meu corpo seja outro ponto importante de se destacar nessa apresentação, ao considerar que os corpos são fundamentais na construção das narrativas pornográficas. Atualmente, sou magro, mas, por grande parte da vida tive um corpo gordo, alvo de *bullying* durante minha adolescência. Por conta disso, minha imagem corporal sempre foi um tópico sensível. No presente, me sinto melhor em relação a este assunto, porém, ainda carrego reflexos desse histórico, sendo um deles os afetos conflitantes no contato com mídias que exaltam corpos esculturais e definidos, como os filmes pornô *gays*, que me permitiram acessar minha sexualidade antes de poder exercê-la, porém, dificultaram que me sentisse desejável, ao considerar que a pornografia age na produção de desejos e elege as corporalidades excitantes e passíveis de atração, como aponta Preciado (2018).

Após esse breve delineamento da minha posição analítica e de me localizar no processo de produção de saber, acrescento que acredito ser necessário explorar a relação de emissor para receptor com atenção redobrada e direcionada para elementos presentes nas entrelinhas dos textos, ou seja, os enunciados que se articulam nos discursos e imagens. Entendo enunciados como os signos e unidades que atribuem sentido aos discursos e os constituem para além de sua superficialidade (Foucault, 2008), ou seja, são significações que se articulam em suas vísceras e que requerem um olhar mais minucioso para captar e problematizar parte de seus múltiplos sentidos. O enunciado, portanto,

(...) forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de

delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade (Foucault, 2008, p. 103).

Em minha visão, facilita visualizar os enunciados como pequenas unidades que se aliam em uma rede semântica e que oferecem materialidade para os discursos. Por exemplo, quando alguém avista um homem *gay* afeminado e diz “este é passivo”, esta pessoa se refere a algo muito mais amplo do que o papel que o rapaz assume no sexo entre homens. Faz alusão a toda uma codificação generificada que atribui as posições de passividade para corpos lidos como femininos ou que não performam a masculinidade viril heteronormativa, os corpos dignos de serem penetrados (Sáez & Carrascosa, 2016).

Em continuação, a problematização de discursos e suas entranhas, notadamente os enunciados, me remetem a imagem de autópsia da investigação fílmica. No processo, há uma busca pelas finalidades de quem comunica, quem busca atingir e quais os efeitos esperados nos receptores (as produções realizadas). É necessário destacar que “não se trata de atravessar significantes para atingir significados, à semelhança da decifração normal, mas atingir significados através de significantes ou de significados (manipulados), outros “significados” de natureza psicológica, sociológica, política, histórica, etc.” (Laurence Bardin³⁰, 1977, p. 41).

A fim de realizar um fechamento antes de seguir para a próxima seção, opto por recapitular o itinerário desta expedição metodológica. Primeiramente, minhas impressões dos filmes foram coletadas seguindo pressupostos da metodologia da etnografia de tela, proposta pela pesquisadora Rial (2005), sendo estas parcialmente adesivadas em meu caderno de campo atêlie. Os registros serão problematizados a partir das minhas perspectivas e das/dos autores que me acompanham nesta experiência, através das categorias de análise a serem

³⁰ Autora francesa.

criadas, e que colaboraram para a composição final desta obra.

EPISÓDIO 4 - ENTRE MACHÕES E VIADINHOS: PERFORMANCES DE MASCULINIDADES NA PORNOGRAFIA GAY BRASILEIRA

Ao percorrer os caminhos delineados até este último episódio, nos deparamos com ruelas mais conhecidas e agradáveis, porém, ao adentrar em alguns becos escuros, nos deparamos também com cenários desconhecidos e habitados por ratazanas conceituais que, por vezes, me pareceram assustadoras. Por mais complexo e trabalhoso que tenha sido para este jovem pesquisador dominar alguns destes roedores teóricos, busquei me aproximar destes na tentativa de tornar possível este percurso para mim e aos/as leitores/as deste trabalho. Assim, os episódios 1, 2 e 3 se atualizam como orientações e pistas para que possamos emergir e apreciar estes becos narrativos ao investigar as cenas e performances que encontraremos adiante.

Assim, como introduzido no episódio 1, retomo que esta etapa será guiada pelas noções de masculinidades hegemônicas e subalternizadas (Kimmel 1998, 2016) em uma perspectiva interseccional (Collins & Bilge, 2020). Ou seja, as performances serão analisadas a partir também de alguns marcadores sociais de diferença que constituem os processos sociais de subjetivação dos personagens apresentados, como raça, geração, corporalidade, entre outros, mas com os holofotes voltados, sobretudo, para as articulações de performances de masculinidades e posicionalidades dos personagens homens nas cenas e interações.

Com isso, se elegeram, inicialmente, duas categorias de análise que comumente se referem às performances de masculinidades que circulam no cotidiano em relação a homens *gays*: os machões e os viadinhos. Tais modos de nomeação serão explorados simultaneamente

ao longo das cenas deste episódio, uma para cada um dos filmes analisados. Logo, nas cenas, problematizarei parte das performances dos homens nas produções filmicas, a fim de demarcar diferenças nas maneiras como noções de masculinidades e corporalidades são representadas. Além do contato com os filmes, os comentários deixados pelos usuários da plataforma *Xvideos* colaboraram para a categorização analítica de cada performance, dimensionando a recepção da audiência frente aos enunciados ali espetacularizados.

A discussão prosseguirá em torno dos quatro filmes selecionados de cada uma das produtoras eleitas, a *Irmãos Dotados*, com os filmes *O jogo de futebol: 3 ativos x 1 passivo* (filme 1) e *O enfermeiro safado* (filme 2), e a *HotBoys*, com *Dei pro padrasto do meu melhor amigo* (filme 3) e *A Obra* (filme 4), que terão seus *QR codes* disponibilizados ao longo do episódio e, concomitantemente, seus *links* em nota de rodapé. Sobre as análises propriamente ditas, em um primeiro momento, analisar os filmes individualmente pareceu a melhor alternativa. Contudo, ao perceber que estes reproduzem dinâmicas similares tanto em termos de narrativas quanto de posicionamento das personagens, apresentar brevemente as histórias e construir as análises com base nas intersecções entre estes elementos se articulou como um caminho possível e fluido. Assim, a Cena 1 deste episódio delinea as narrativas de cada filme, enquanto a Cena 2 apresenta atravessamentos, problematizações e afetações das produções filmicas durante a realização desta etnografia de tela (Rial, 2005).

CENA 1 - BREVES PANORAMAS NARRATIVOS

Parto da narrativa de *O jogo de futebol* (filme 1)³¹, que é estruturada nos primeiros sete minutos após o início do filme. Três amigos, Vitão, Bruno (Figura 28) e Erick (Figura 29), os

³¹ O filme está disponível neste link: https://www.xvideos.com/video53292373/the_football_game.

ativos como sinaliza o subtítulo do filme, estão no meio de uma partida de futebol quando Leo (Figura 30), o passivo, aparece como espectador do jogo. Em um dado momento, a bola é chutada para fora do campo (Figura 31) e Leo, que estava se deliciando ao assistir aos rapazes e seus pênis que balançavam nas bermudas esportivas, é requisitado para buscá-la. A interação entre eles se inicia em um convite para Leo participar da partida. Após isso, partem para um quarto (Figura 32) e as práticas sexuais se iniciam com a frase, dita por Erick, “*Você só pega bola de campo ou curte uma bola de carne?*” (Irmãos Dotados, 2019?, min/s) enquanto aponta para o saco escrotal de Bruno.



QR Code para acessar o Filme 1

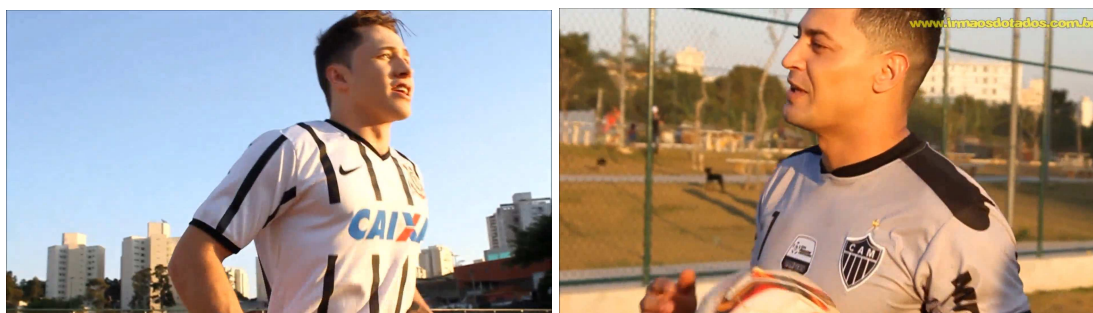


Figura 28 - Victor e Bruno
Fonte: Irmãos Dotados, 2019?



Figura 29 - Erick
Fonte: Irmãos Dotados, 2019?



Figura 30 - Leo assistindo a partida
Fonte: Irmãos Dotados, 2019?



Figura 31 - O momento em que a bola é arremessada para fora do campo
Fonte: Irmãos Dotados, 2019?



Figura 32 - Momento em que chegam no quarto
Fonte: Irmãos Dotados, 2019?

O Enfermeiro Safado (filme 2)³² se passa em um leito de hospital, onde encontramos dois pacientes, Enzo, que se acidentou de moto e machucou a perna, e Axel, estrangeiro latino que está tratando de um machucado no pescoço. Ambos utilizam roupas hospitalares transparentes, o que possibilita vê-los pelados desde os primeiros segundos do filme. O enfermeiro entra na ala para conhecer seus pacientes, que são tratados com carícias, retribuídas apenas por Axel neste primeiro momento (Figura 33). Após o contato, há um corte para uma cena do enfermeiro sozinho enquanto expressa animação e excitação em cuidar dos rapazes e mexe em seu pau (Figura 34).



QR Code para acessar o Filme 2

³² Filme disponível em:
https://www.xvideos.com/video68388495/naughty_nurse_fucking_with_2_patients_of_the_hospital#show-related



Figura 33 - O enfermeiro acariciando os pacientes
 Fonte: IrmãosDotados, 2022?



Figura 34 - Enfermeiro excitado após conhecer os pacientes
 Fonte: IrmãosDotados, 2022?

O retorno do enfermeiro aos leitos para medicar Enzo e Axel é interessante, pois antes das práticas sexuais se iniciarem, o posicionamento dos personagens em cena sinaliza quem será o ativo e quem será o passivo, que, neste caso, é Axel, que está deitado de lado com a bunda a mostra e, após ser medicado, dorme de bruços. Depois de medicar os pacientes, o enfermeiro se retira e explica seu plano, que consistia em dar viagra para Enzo por conta de seu “pau gostoso” (Irmãos Dotados, 2022?, 4min27s) e remédio indutor de sono para Axel, para que pudesse aproveitar de sua “ bundinha gostosa” (Irmãos Dotados, 2022?, 4min 27s).

Depois de esperar as drogas surtirem efeito, o profissional retorna ao quarto e coloca seus planos em prática, se aproveitando da inconsciência dos rapazes para tocar seus corpos, ou pelo menos as partes pelas quais demonstrou desejo, o pau de Enzo e a bunda de Axel

(Figura 35). Em um dado momento, Enzo acorda e pede para participar, o que é permitido pelo enfermeiro sob a condição de que não conte para ninguém. Axel também acorda em certa altura do filme, porém, opta por fingir que está desacordado, até que Enzo o desmascara, ao dizer que sabia que era fingimento.



Figura 35 - Enfermeiro tocando os pacientes enquanto dormem
 Fonte: Irmãos Dotados, 2022?

Em *Dei para o padrasto do meu melhor amigo* (filme 3)³³ (Figura 36), por ligação telefônica, um rapaz, que chamarei de Lucas por conta da personagem não ter recebido um nome durante o filme, desabafa com seu amigo que está com problemas com as disciplinas da faculdade e que precisa de ajuda com os conteúdos não aprendidos. O amigo, Leonel, se oferece para ir até a casa do colega ajudá-lo. Antes que chegasse ao local, o padrasto de Lucas, apelidado de Bigode, retornou mais cedo do trabalho em decorrência de alguns problemas que impossibilitaram que continuasse o serviço do dia. Bigode desabafa para o enteado sobre a esposa ter viajado a trabalho na últimas duas semanas, o que o deixou

³³ Filme disponível em: https://www.xvideos.com/video64778455/i_gave_it_to_my_best_friend_s_stepfather

estressado por conta da falta de sexo e que irá tomar uma cerveja para relaxar enquanto Lucas estuda.

Leonel chega até a casa do amigo e começam os estudos. Contudo, Bigode aparece sem camisa e de shorts para cumprimentar o colega do enteado, o deixando atônito e totalmente fora do foco nos estudos. Em um primeiro momento, a única interação que desenvolvem é o cumprimento, Bigode se afasta para a sala de jantar para beber sua cerveja e ver pornografia (heterossexual, um detalhe importante) no celular. O padrasto começa a ficar com tesão e, oportunamente, percebe ao olhar para a sala de estar onde estão os meninos que Leonel lhe dá olhares sugestivos.



QR Code para acessar o *Filme 3*



Figura 36 - Cenas do filme *Dei para o padrasto do meu melhor amigo*

Fonte: HotBoys, 2020?

Em uma dinâmica de cuidados para não serem pegos, Leonel finge que precisa ir ao banheiro para chupar o pau de Bigode fora do campo de visão de Lucas. Depois, retorna para a sala e diz estar com fome para o colega, que se prontifica sair para comprar lanches. Com isso, Bigode e Leonel estão a sós para se divertirem. Quando o enteado retorna, os dois já estão vestidos novamente e agem como se nada tivesse acontecido.

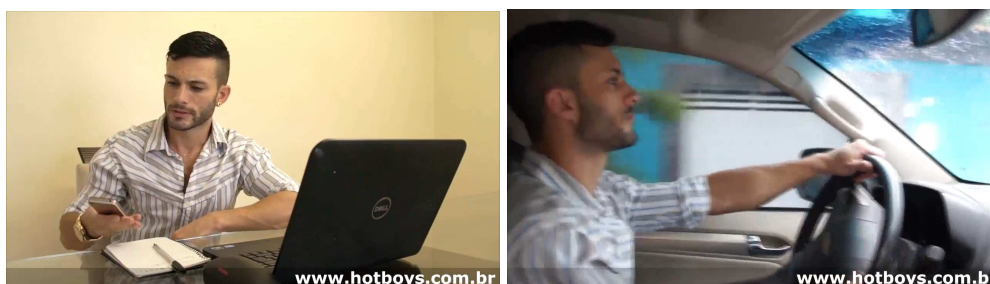


Figura 37 - Cenas do filme *Dei para o padrasto do meu melhor amigo*
Fonte: HotBoys, 2020?

Por último, em *A Obra* (filme 4)³⁴ (Figura 38), um engenheiro branco, Andy Star, recebe a ligação de seu chefe que reclama do atraso na entrega da obra de uma casa. O engenheiro fica irritado com a situação e decide dirigir até o canteiro da obra para tirar satisfação com o empreiteiro negro, Apolo Gomes. Ao chegar no local esbravejando, o empreiteiro libera os outros pedreiros para almoço para que possa conversar com o engenheiro em particular e entender a situação. O engenheiro começa a brigar com o mestre de obra, enquanto este segundo apenas escuta. Até o momento em que o engenheiro questiona “*você tá querendo me foder?*” (HotBoys, 2017?, 3min03s), para sugerir que o empreiteiro estava buscando maneiras de sabotar a obra para gerar problemas para o engenheiro. O mestre de obras perde a paciência e diz “*eu vou te responder*” (HotBoys, 2017?, 3min07s), antes de empurrar o engenheiro para baixo e forçá-lo a chupar seu pau, porém, Andy logo começa a se deliciar com a posição de dominado.



QR Code para acessar o Filme 4



³⁴ Filme disponível em:

https://www.xvideos.com/video30759531/the_work_-_part_1_with_andy_star_and_apolo_gomes_complete_scene_-_hotboys#show-related



Figura 38 - Cenas do filme *A Obra*
 Fonte: Hotboys, 2017?

CENA 2 - NARRATIVAS QUE DESENHAM MASCULINIDADES: ENTRE SIGNOS DE MASCULINIZAÇÃO E FEMINIZAÇÃO

Após a apresentação das narrativas em análise, acredito que partirei da caracterização dos rapazes posicionados sexualmente como ativos para iniciar o debate, por ter percebido diversos signos de masculinização, como, por exemplo, o futebol no filme 1. Kimmel (2016) aponta os esportes como meios de exercício das masculinidades hegemônicas e como uma boa desenvoltura neles, acompanhada de prêmios e medalhas, acarreta em validação enquanto homens. No contexto brasileiro, o futebol é o grande agente de virilização dos homens, que desde pequenos são inseridos (ou excluídos) no esporte e nos seus diversos códigos de conduta masculina, como demonstrar coragem, força, potência, entre outras noções que

compõem perspectivas de virilidade (Bandeira & Seffner, 2013).

Gustavo Bandeira e Fernando Seffner (2013), autores brasileiros, delimitam o futebol como masculino, principalmente pela importância que este possui no Brasil, ao considerar que é o futebol de homens, por exemplo, que possui horários fixos de transmissão na televisão, que recebe os maiores investimentos de patrocinadores e que possui jogadores que constroem fortunas e fama para além do território nacional. Assim, o futebol se torna potência na produção de seus próprios ideais de masculinidades, que são colocados em alta circulação devido ao vasto espaço midiático oferecido, hierarquizando e validando modos hegemônicos de existências masculinas no território do esporte. Logo, nas relações entre homens na cultura brasileira, negar e desdenhar o futebol se torna sinônimo de abnegar sua masculinidade, se configurando enquanto menos homem.

No filme 1, os rapazes ativos, categorizados como os machões, demonstram destreza com o esporte por meio de embaixadinhas e outras manobras características (Figura 39), além de trajarem camisetas de times e bermudas para a prática do futebol. Em contrapartida, Leo, o passivo, o viadinho da trama, um rapaz com traços latinoamericanos, quando incluído no jogo, mostra faltas de habilidade e familiaridade com o esporte, algo que ganha tom de comédia e que me remeteu ao que Gerace (2015) aponta acerca das pornochancadas, que se utilizavam de ridicularizações para invalidar personagens gays enquanto homens. Assim, a partida de futebol adquire a função simbólica de delimitar quais as posições que cada um irá exercer na prática sexual e quem são os “homens de verdade” naquele ambiente e quais são aqueles posicionados na narrativa como hierarquicamente inferiores, penetráveis, afeminados.



Figura 39 - Vitão, Bruno e Erick realizando manobras de futebol
 Fonte: IrmãosDotados, 2019?

Com o filme 4, percebi que são utilizadas profissões de diferentes naturezas para demarcar as polaridades machão e viadinho. Andy, o passivo, é engenheiro, um cargo de atribuições mais técnico, realizado em maior parte em escritório. Em contrapartida, Apolo é pedreiro, uma atividade braçal, que aponta para carregamento e necessidade de força, algo esperado das masculinidades viris. Entretanto, há atravessamentos raciais no posicionamento das personagens, ao considerar que os personagens negros assume cargos de esforço físico, remontando as dinâmicas da colonização de subjulgação dos negros pelos brancos. Além disso, estereotipa homens negros ao colocarem em profissões que são relagadas as populações econômica e socialmente desfavorecidas que, no contexto brasileiro, são composta por maioria de pessoas negras.

Algo interessante do filme 4 é a inversão dos papéis de dominâncias, quando o homem mestre de obras negros se revolta contra a autoridade do homem engenheiro branco, subvertendo uma hierarquia social pautada no racismo estrutural brasileiro (Almeida, 2019).

Contudo, as lógicas de gênero remetem ao padrão heteronormativo, ao considerar que Andy tem gestos mais delicados e uma voz menos grave em comparação a Apolo. Ainda, é socialmente esperado que homens negros assumam a posição ativa por conta do suposto tamanho avantajado dos genitais, havendo uma fetichização de seu corpo (Veiga, 2019).

Dentro deste debate da hiperssexualização dos corpos dos homens negros, Veiga (2019) problematiza o lugar que são destinados a estes na economia do desejo. Há uma desumanização no retrato dos corpos, reduzindo-os, muitas das vezes, aos seus genitais hipoteticamente avantajados. Além disso, seus retratos costumam possuírem teor animalesco e truculento em suas performances. De certa maneira, tais estereótipos geram expectativas acerca dos homens negros por parte da população branca, que buscam seus corpos a fim de reproduzir tais ideias socialmente disseminadas. Com isso, Restier (2019) aponta que neste duelo viril entre masculinidades, os homens brancos só estariam em desvantagem aos homens negros quando a disputa fosse transposta ao campo sexual.

No filme 3, percebo na construção do personagem Bigode a utilização do pornografia (Figura 40) e o álcool como esses signos de masculinização. Primeiramente, como vimos nos capítulos anteriores, a pornografia desde seus primórdios foi pensada enquanto um produto voltado ao público masculino, possuindo um caráter pedagógico sobre as práticas sexuais (Preciado 2018; Abreu, 2012). Além disso, a pornografia, dentro do contexto do filme, me remete a ideia de que todos os homens precisam exercer sua sexualidade por meio do exercício frequente de práticas sexuais para que reafirmem suas masculinidades, tanto que Bigode relata estresse por estar duas semanas sem transar, por conta da viagem de trabalho da esposa. O tempo da distância também se torna uma justificativa para se permitir a transar com o amigo do enteado, retomando lógicas binárias do papel da mulher de suprir as necessidades sexuais do homem, para que não se engaje sexualmente com outras pessoas. Em conjunto, por

assistir pornografia heterossexual enquanto sente as angústias da falta sexual de sua esposa, Leonel se torna uma via para se satisfazer e é colocado na posição de sua mulher, a figura que mais se aproxima e de acesso mais facilitado para conseguir o que almeja

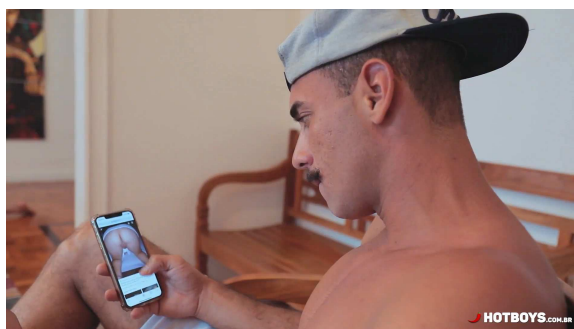


Figura 40 - Bigode assistindo pornografia
Fonte: HotBoys, 2020?

O álcool é mais um componente na virilização de Bigode (Figura 41), inclusive quando analisado o consumo desta substância no contexto cultural brasileiro. Margareth Zanchetta³⁵ et al. (2021) investigaram consumo de etílicos em homens lusófonos³⁶, com 89% dos participantes sendo brasileiros, problematizando as influências das masculinidades na adesão à ingestão de álcool. Nos relatos dos participantes, 76,6% consideram o consumo de bebidas alcoólicas enquanto prática comum e aceitável para homens de todas as idades. Pedro Nascimento (2016), pesquisador brasileiro, aponta que beber não é somente uma expectativa depositada nos homens, é, principalmente, uma prática masculinizadora, assim como ter alta frequência de relações sexuais. O etnógrafo aponta que durante sua trajetória enquanto pesquisador dos bares, encontrou apenas uma mulher se embriagando entre homens e, por conta disso, entende o ambiente do bar e o ato de beber em público enquanto expressões de masculinidade. Além disso, beber se apresenta culturalmente como uma válvula de escape de muitos homens (Zanchetta et al., 2021), algo que podemos ver com Bigode, que se utiliza da

³⁵ Pesquisadora brasileira em conjunto com outros pesquisadores brasileiros e canadenses.

³⁶ Homens originados de países que possuem o português como língua materna, como o Brasil.

cervejinha para relaxar dos estresses do trabalho e de necessidades sexuais.

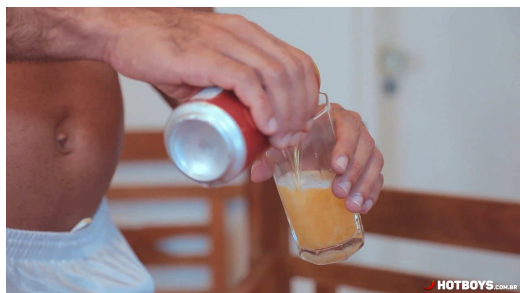


Figura 41 - Bigode abrindo uma cerveja
Fonte: HotBoys, 2020?

Com isso, percebi nos quatro filmes analisados lógicas binárias de atividade e passividade similares às experienciadas no stag film *Le Ménage Moderne de Madame Butterfly*, de 1920, analisado no episódio 2, na qual se utilizam certos signos de masculinização para sinalizar os machões, sendo os papéis de ativos um deles, e signos de feminização para representar os viadinhos, posicionados enquanto passivos nas quatro narrativas, sendo estes legitimados como corpos penetráveis nas tramas. Por exemplo, no filme 1, as performances de Bruno, Erick e Vitão são apresentadas como referências de uma perspectiva socialmente delimitada como masculinas. Os rapazes falam com entonação grave na voz e utilizam gírias comumente faladas entre homens heterossexuais, como “parceiro” para se referir a um amigo ou outro rapaz. Além disso, reproduzem as práticas de pegar e/ou coçar os próprios genitais com bastante frequência, deflagrando a qualidade estereotípica das performances de masculinidades hegemônicas. Inclusive, os genitais são destaques no caso dos ativos, ao considerar que em diversos *closes* nos paus balançando e/ou sendo acariciados dentro dos *shorts* esportivos (Figura 42). É como se os ativos fossem reduzidos ao pênis, uma das poucas partes de seus corpos exaustivamente exploradas, dinâmica encontrada também nos outros três filmes.

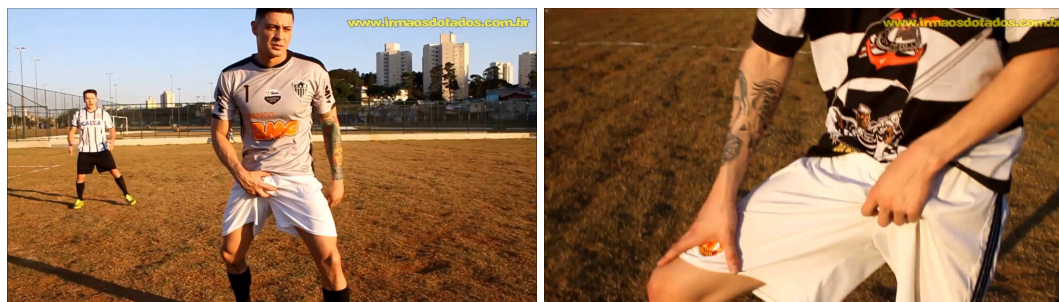


Figura 42 - Ativos pegando nos genitais
 Fonte: IrmãosDotados, 2019?

Joseph Brennan (2017), autor estadunidense, em sua pesquisa que articula correlações entre tamanho do pênis, posição sexual e performances de masculinidades em perfis de atores pornôis oferecidos pelas produtoras de filmes gays, sinaliza que os homens com os maiores pênis (21,6 cm a 33 cm) são comumente, ou quase exclusivamente, posicionados como ativos e associados à perspectivas de virilidade, como agressividade e força. O autor, analisa, ainda, que os órgãos sexuais destes homens são comumente apelidados como “ferramentas” e “armas”, instrumentos que compõem cenários de fábricas, mecânicas, guerras, entre outros territórios que operam na reprodução das estereotípias hegemônicas de masculinidades. Em contrapartida, quanto menores os tamanhos (12,7 cm a 16,5 cm), predomina-se a posição passiva e a associação a características atribuídas socialmente ao feminino, como doçura, timidez, submissão, fragilidade, entre outras.

É evidente que os filmes pornográficos possuem uma lógica falocêntrica em suas narrativas. Desde a antiguidade, a noção de falo extrapola a simples imagem do pênis e suas particularidades biológicas, sendo estipulado enquanto signo de poder e superioridade masculina e, por consequência, sua falta se torna sinônimo de inferioridade (Felipe Adaid³⁷, 2016). Sobre este debate, retomo a pesquisa de Brennan (2017) acerca da centimetragem dos paus dos atores pornôis e análise das amostras filmicas, percebo que o cumprimento do

³⁷ Autor brasileiro.

membro delimita quem são os machões e os viadinhos, com os rapazes mais dotados sempre colocados em posições de dominância, ou seja, o tamanho do genital hierarquiza as corporalidades das personagens em cena e estipula que performances podem exercer. E não só o pênis se torna um delimitador de posições, mas o corpo como um todo, ao considerar que nos quatro filmes os homens com mais músculos, mais altos e peludos estão atribuídos à atividade, enquanto os viadinhos magros, depilados, delicados e seus traços juvenis e feminilizados se circunscrevem na passividade.

Em complemento, vejo o atravessamento do imperativo biomédico na generificação das personagens, na qual suas posições são delimitadas dentro da inteligibilidade biológica de sexo que delimita corpos masculinos e feminino a partir de seus genitais. Na ausência da vagina nos filmes gays, o cu assume protagonismo e enquadra os viadinhos na passividade. Por exemplo, no filme 2, que supostamente é ambientado em um ambiente médico, o enfermeiro safado após seu primeiro contato com seus pacientes e com seus corpos, designa como cada um participa de sua empreitada sexual. Enzo, por ter um pau grande que lhe encanta os olhos, será ativo, enquanto Axel, que passa a maior porção do filme de bruços, com o genital escondido e a bunda a mostra, será representado a partir de uma performance de masculinidade afeminada, sendo delegado enquanto o passivo.

Diferentemente dos ativos das narrativas, os pênis dos passivos são quase inexistentes nos filmes 1, 2 e 4, sendo sequer tocados pelos outros rapazes em cena. Em alguns momentos, a partir dos movimentos da câmera, tenho a nítida impressão que há uma intencionalidade de esconder os genitais de Leo e Axel, para torná-los de algum modo irrelevantes nas narrativas. No filme 4, por exemplo, Andy usa uma *jockstrap* (Figura 43) que tampa seu pênis durante o filme todo. É perceptível que é atribuída aos personagens performances de feminilidade, com

seus corpos marcados como frágeis, delicados, inferiorizados e objetificados³⁸ para gozo dos demais. Por exemplo, em um dado momento do filme 1, Vitão chama Leo de sua “puta”, o demarcando enquanto corpo feminino em posições de serventia, consumo e submissão, assim como Bigode, no filme 3, que também utiliza de palavras no feminino para tratar Leonel.



Figura 43 - Andy vestindo uma Jockstrap
Fonte: HotBoys, 2017?

Outro incômodo que me atravessou ao ter contato com os filmes é a falta de toques, beijos, lambidas e outras estimulações dos ativos com os passivos. Por exemplo, em nenhuma das mídias os ativos chupam os passivos, apenas lambem os ânus (Figuras 44 e 45), centralizando ainda mais a prática sexual na penetração. Tais direcionamentos cênicos apontam ainda mais para perspectivas de genitalização e generificação biomédica ao estabelecer limitações das práticas sexuais em cena e reforçar suas lógicas de atividade e passividade. Socialmente, são disseminadas crenças de que homens que penetram, mesmo que outros homens, mantêm sua virilidade intacta, pois é inerente e “natural” ao homem ocupar a posição ativa (Sáez & Carrascosa, 2015). Ao considerar que o sexo oral consiste na penetração da boca, a prática poderia ter potencial de desvirilização ao romper com as ideias impenetrabilidade das masculinidades hegemônicas. Em congruência, é de amplo

³⁸ A objetificação, como aponta a brasileira Júlia Zamboni (2014), é um processo no qual um corpo é reduzido a uma utilidade correspondente com o desejo de uma terceira pessoa, mesmo que não esteja alinhado com o seu próprio. Assim, se anula traços de subjetividade de um em prol do gozo do outro.

conhecimento que muitos dos atores escalados para filmes pornôls gays são heterossexuais e, por conta de suas orientações sexuais e identidades de gênero, colocam suas restrições acerca do que fazem ou deixam de fazer em cena. Diante desta informação, ao lembrar a pesquisa da *PornHub Insights* (2021), que teve como a categoria *Straight Guys* (homens héteros) como a mais procurada pelo público gay, é nítido que há uma grande procura por performances de masculinidades que se aproximam da heteronormatividade. Assim, me parece que escalar homens héteros que se dispuseram a transar com homens para um filme ou outro, mesmo que estabelecendo seus limites, é uma estratégia mercadológica que angaria e mexe com a fantasia de uma audiência subjetivada pela fetichização de tais padrões comportamentais masculinos.

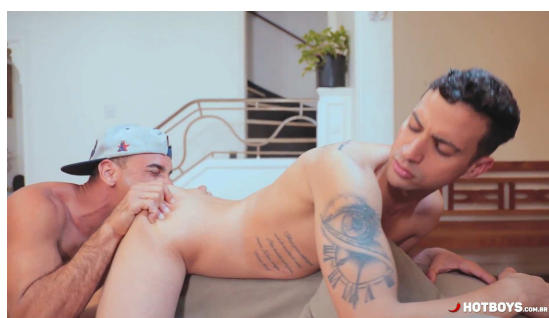


Figura 44 - Bigode lambe o cu de Leonel
Fonte: HotBoys, 2020?



Figura 45 - Apolo lambe o cu de Andy
Fonte: HotBoys, 2017?

Para retomar a discussão acerca das lógicas que estabelecem os corpos penetráveis e impenetráveis, Sáez e Carrascosa (2015) tecem que o binarismo ativo e passivo se articular

historicamente a outras relações de poder, como “dominador-dominado, amo-escravo, ganhador-perdedor, forte-fraco, poderoso-submisso...sujeito-objeto, penetrador-penetrado” (p. 30), esquematizados no cerne de relações de gênero que fazem circular noções binárias de masculino-feminino, ativo-passivo, homem-mulher, sendo o segundo componente do par construído em contraposição e subjugação ao primeiro. Assim, o corpo feminino é fetichizado como penetrável, domesticado, sendo submetido à satisfação masculina por meio de uma representação de sexualidade reduzida a seus orifícios. Nesta dinâmica, o homem *gay* posicionado como passivo é equiparado a um *status* inferior ao de mulher e, ao ser penetrado, é destituído de sua virilidade, sendo circunscrito como existência masculina de menor valor.

Nesta conjuntura, algumas falas na seção de comentários do filme 1 me chamaram a atenção, principalmente os direcionados ao personagem Leo. Todos os personagens receberam tanto comentários positivos quanto negativos, mas grande parte das falas desfavoráveis se referiam a Leo, enquanto os elogios e manifestações de desejo tinham como alvos Vitão e Erick, os dois rapazes brancos da narrativa. Bruno, um homem de traços latinos, foi notado e mencionado por pouquíssimos usuários, algo que se soma a uma percepção minha em relação ao vídeo, a de que Bruno fica em segundo plano, como que se a atenção de quem assiste não o captasse em cena. Em contrapartida, Leo gerou reverberações a partir de sua performance de masculinidade e seus mamilos avantajados, como nos comentários a seguir:

(1) O peito desse passivo me fez brochar, hormônio de mulher isso.

(2) Erick e Bruno não estavam a fim de comer a passiva (em transição? peitos de quem usa hormônio feminino)...paus moles.

(3) Passiva feia e brochante do caralho. estragou o vídeo! Deveriam ter colocado um

passivo lindo e gostoso para esses ativos maravilhosos.

(4) Passiva chata, ela não conseguiu terminar a transição e por isso ficou com esse peito.³⁹

Investiguei as seções de comentários dos outros filmes, mas nenhum demonstrou essa discrepância de receptividade com os personagens quanto ao filme 1. É perceptível que o rechaçamento sofrido por Leo está relacionado à parte de suas características que são atribuídas às feminilidades, tanto que, em considerável porção dos comentários, o personagem é tratado no feminino com intenção de desqualificar e repudiar sua presença em cena. Além disso, é chamado de “*feia*” enquanto os rapazes brancos e machões receberam diversas aprovações, tanto pela aparência física, seus corpos, como pelas suas performances de masculinidade, o que reafirma uma inteligibilidade eurocentrada nas noções de beleza e sexualidade, que colocam Leo como parâmetro de feiura por ter traços feminilizados e que remetem também a corpos latino-americanos. Em contrapartida, esses atributos que configuram uma representação do autor como não desejante por grande parte da audiência são os mesmos que aproximam outros das cenas, sendo tratado no masculino quando recolocado no campo desejo, como vemos a seguir:

(5) Adorei as tetinhas do passivo. Pena que os ativos não aproveitaram ela pra mamar bastante.

(6) Vcs tão reclamando de que? Esse passivo é gostosinho sim.

Ao retornar ao filme, percebo que os discursos proferidos no seu decorrer estipulam

³⁹ Textos retirados da seção de comentários do vídeo. Recuperados de: https://www.xvideos.com/video53292373/the_football_game

Léo, o passivo, a partir de uma perspectiva de subalternidade. Os três homens representados na produção fílmica como ativos com frequência o demarcam como “*menino*” e “*novinho*”, se utilizando da idade do rapaz para demarcá-lo enquanto um homem incompleto e de menos valor, sendo que o mesmo ocorre no filme 3, com Bigode e Leonel. Nestes casos, outros marcadores de diferença, como a idade e a geração, configuram maneiras que as narrativas encontram de escalar personagens em suas respectivas funções sexuais. Assim, os meninos estão abaixo dos homens nas hierarquias das masculinidades, e, conseqüentemente, são submissos aos que garantiram seus *status* de machos. Logo, Leo é posicionado como este corpo subalternizado em cena: feminilizado, infantilizado e reduzido ao seu cú, ao considerar que é a parte do seu corpo mais tocada e até mesmo “violentada”, como é perceptível pelas palavras utilizadas pelos ativos para se referir à penetração anal - *marretar*, *arregaçar* e *detonar* (sic) - e pelas expressões de desconforto e dor que são manifestadas no rosto e falas de Leo, sendo estas acompanhadas de tapas, socos e até pisoteamentos que são deferidos em seu corpo, como é possível visualizar na Figura 46:





Figura 46 - Momentos em que Leo foi agredido durante o filme
 Fonte: IrmãosDotados, 2019?

Destaca-se, ainda, que em diversos momentos do filme, Léo recebe tapas, chutes, pisadas no rosto, sendo dito a ele que não é para reclamar. A partir destas práticas, algumas pessoas poderiam categorizar o vídeo como sadomasoquista. Entretanto, o filme não foi categorizado de tal forma pela produtora quando fez o *upload* da produção em seu canal na Xvideos. Dentre as categorias atribuídas a mídia (Figura 47) estão *suruba*, *bareback*⁴⁰ e *gangbang*, sendo esta última caracterizada como prática sexual na qual vários ativos transam com um único passivo.

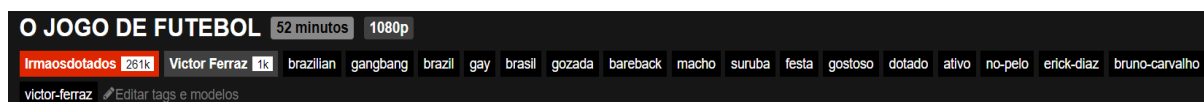


Figura 47 - *Tags* atribuídas ao filme na plataforma *Xvideos*
 Fonte: Xvideos

Ao me aventurar pelos comentários deixados por usuários da plataforma *Xvideos*, me deparei com um comentário que sinalizou uma percepção minha do vídeo, porém, não a partir do mesmo território de desconforto presente em meu corpo, mas desde uma expressão de desejo e excitação, que, inclusive, sinalizam que essas narrativas ganham destaque como estratégias de venda:

⁴⁰ Prática sexual sem a utilização de preservativos.

(7) *aff...esse homem “Vitão” deixaria ele me estuprar e fazer o que quisesse.*⁴¹

O incomôdo que este comentário me causa não se refere apenas ao fato de as práticas me remeterem a persepectiva de um estupro, mas sim por considerar que um estupro de um corpo situado como feminino seja proposto como estratégia de venda. Este estranhamento se soma a sensação de violação do corpo de Leo que me acompanhou de modo insistente ao longo do filme, que se reafirmava com expressões do ator que indicavam dor e cansaço. Ressalto, ainda, cenas que remetem a processos de silenciamento e interdição de expressões de transgressão das performances subalternizadas e/ou reclamação de Leo em relação às práticas de violência remetidas em seu corpo, como, por exemplo, ao pedir calma a força aplicada nos tapas dados por Vitão, homem musculoso e com marcantes traços físicos europeus, este responde: *“judío sim, com o Vitão é assim”* (Irmãos Dotados, 2019?, 8min23s).

Em diálogo com Valência (2018), as masculinidades hegemônicas se configuram dentro de perspectivas de inteligibilidade necropolítica, buscando também validação enquanto machos a partir do exercício de práticas de violências reproduzidas contra corpos dissidentes. Restier (2019) aponta como o estupro das mulheres de territórios colonizados era uma prática recorrente que os colonizadores utilizavam para destituir os homens colonizados de sua virilidade, pela discriminação de uma suposta falta de força para proteger suas fêmeas. Deste modo, ao considerar o corpo feminino, sobretudo das mulheres colonizadas, a partir de valores de objetificação e como propriedades, como corpos legitimados para serem possuídos (Sáez & Carrascosa, 2015), esta dinâmica colonial de desumanização e objetificação situa as/os corpos e modos de vida subalternizados como passíveis de serem dominados, roubados,

⁴¹ Texto retirado da seção de comentários do vídeo. Recuperado de: https://www.xvideos.com/video53292373/the_football_game

domesticados, violentados, reduzido aos seus orifícios e penetrados, independente de seu desejo (ou a falta deste).

Nesta direção, Bento (2020) articula que as masculinidades que entendemos enquanto hegemônicas, produzidas a partir de ideais ocidentais, ou seja, masculinidades brancas e de determinadas classes sociais e territórios geopoliticamente demarcados como centrais, se configura de maneira autoritária e é permitida a estes homens exercerem, sem grandes consequências, suas imposições e transgressões. A partir destas “autorizações” enaltecemos socialmente ideais de masculinidades que exaltam atos de violação, que possibilitam que um homem agressivo, autoritário e que transgride limites, por exemplo, legais, seja representado como desejável, admirável, entre outros atributos. Assim, ao retornar ao filme 1 *O jogo de futebol*, analiso que práticas sexuais violentas realizadas por Vitão e seus parceiros (que não se destacaram muito dentro do filme, não possuindo tempo de tela e quantidade de fala quanto Vitão) com Leo, se tornam excitantes para quem assiste por serem um exercício destas masculinidades viris e agressivas, que até possibilita fantasias de um estupro como algo excitante.

Entretanto, será que é possível denominar as cenas sexuais do filme enquanto estupro por mais que parte da audiência nomeie dessa maneira? Em diversos momentos é possível ver Léo sorrir enquanto é penetrado e “maltratado”, algo que sinaliza prazer com o fato de ser dominado pelos ativos machões, ou seja, nos momentos em que Leo verbaliza para parar ou expressa dor, não são interdições do personagem, mas compõem o jogo cênico da narrativa, que brinca e estimula quem assiste com dinâmicas de dominação e submissão, logo, há excitação em ser submisso assim como em dominar. Contudo, quais corpos são permitidos se deliciar com essa posição de obediência?

Recentemente, conheci uma prática sexual chamada *Rape Play*, o que talvez poderia

ser traduzido como estupro encenado. Essa atividade consiste numa simulação de um estupro, mas previamente consentida e com seus limites estabelecidos, ou seja, é uma prática que ambos sentem prazer e atuam em prol da fantasia mútua. Trago isso não para problematizar, mas demonstrar como as dinâmicas de dominação, submissão e transgressões compõem parte das fantasias sexuais socialmente compartilhadas. Assim, por mais que os filmes simulem situações de que entenderíamos como atos violentos fora de seus contextos, o consentimento entre os atores nos bastidores, ou seja, por trás das câmeras, possibilitam a ilusão da transgressão e excitação de uma audiência que goza com jogos cênicos de poder, repletos de posições extremas de dominação e submissão.

Por fim, a questão que importa para esta pesquisa é como o direito de gozar em posições de extrema submissão sexual é restringida apenas aos corpos dos viadinhos. Os parâmetros narrativos limitam as possibilidades tanto para os ativos quanto para os passivos, enrijecendo as possibilidades de atuação dos corpos e reforçando ideais de gênero limitantes. As estruturas narrativas similares dão ainda mais aspecto de produtos ultraprocessados, ao replicarem a mesma fórmula de maneira incessante. Agora, imagino que uma simples mudança de posicionamento das personagens poderiam ascender um caráter contrassexual e bagunçar algumas noções heteronormativas de gênero, como, por exemplo, se os viadinhos se apoderassem da atividade e fodessem os machões. Ou uma simples troca hierárquica, como no filme 4, no qual o homem negro fode e domina seu patrão branco, desestabilizando o sistema de racialização dos corpos. Acredito que essa inversão seria desencadeadora de estranhamentos suficientes para questionamentos, revoltas ou até mesmo problematizações por parte de uma audiência acomodada com constante replicação do roteiro limitado.

NOTAS DA EXPERIÊNCIA

Gostaria de iniciar esta última parte do texto partilhando explicações de minha escolha por nomear esta seção como *Notas da Experiência* ao invés de *Considerações Finais* ou *Conclusão*, como tradicionalmente são indicados em artigos, dissertações e teses. Primeiramente, não busco concluir algo, pelo contrário, espero ter deixado pontas soltas, inquietações para que a temática da pornografia seja ainda explorada por pesquisadores/as sensíveis a análises dos efeitos das tecnologias de gênero nos processos de subjetivação e na vida em sociedade.

Além disso, acredito que minhas considerações não são finais, mas provisórias e localizadas às condições que me possibilitaram nestes últimos dois anos alguns estranhamentos, *insights* e percepções durante o processo de pesquisa. Como a pornografia é uma temática que me convoca e me coloca em contato com novas ideias e sensações, sinto que, ao decorrer da vida, estou sujeito a ter percepções modificadas e/ou adentrar em novos territórios que ampliem meu entendimento e consumo desta tecnologia. Dito isto, esta seção da dissertação se afirma apenas como notas provisórias do meu percurso enquanto jovem pesquisador que explorou os becos da pornografia gay nacional, bem como das reflexões e inquietações que esta imersão me proporcionou.

Sinto que ao iniciar o processo de pesquisa, adentrei no território um tanto armado e com uma visão reducionista e negativista. Entretanto, tal perspectiva seria injusta, inclusive com minha história pessoal, na qual a pornografia foi um local seguro de exploração e descobertas da minha sexualidade. Além disso, o contato com a pós-pornografia e com os trabalhos de Preciado e De Lauretis me possibilitou apreciar tal tecnologia como agente de

desestabilização e resistência a um sistema opressivo à diversas corporalidades e performances de gênero existentes. Assim, optei politicamente e teoricamente por não demonizar a pornografia, que possui suas problemáticas e pode ser agente de normatização, mas, em contrapartida, também assume potencialidades disruptivas. No entanto, partilho que ainda tenho minhas ressalvas em relação à indústria pornográfica, mais especificamente em relação às produtoras situadas como *mainstream* no contexto geopolítico, e opto por sustentar estes estranhamentos enquanto questões pessoais e de pesquisa.

Antes de prosseguir, gostaria de apontar que me surpreendi com a quantidade de homens gays afeminados que foram escalados para os filmes analisados, por mais que limitados aos papéis de passivos. Ao longo da minha vida, confesso ter consumido majoritariamente filmes estrangeiros, tanto estadunidenses quanto europeus, e não me recordo de ver figuras como Léo ou Axel nos filmes que assistia. Os rapazes que mais se aproximavam do campo que os filmes pornográficos constroem como “feminino” eram os *twinks*, os meninos magros, depilados e com feições que remetem à adolescência, e que também são relegados à passividade na maioria dos filmes. Porém, me indago se a utilização destas personagens dentro dos campos das passividades e feminilidades não contribuem ainda mais para pré-concepções caricatas e estereotipadas de que todos os homens gays afeminados têm preferência exclusiva pela posição passiva.

Assim, sinto que a linha de produção de filmes pornográficos no mercado *mainstream* enrijece as narrativas, que reproduzem as mesmas posicionalidades generificadas incessantemente. É necessário ter em vista que as grandes produtoras de pornô não estão interessadas em englobar diferentes corpos em seus filmes, pelo contrário, estão empenhadas em veicular mercadorias de alto valor econômico. A valorização no mercado está diretamente ligada à incorporação dos ideais normativos de gênero, sexualidade, beleza, sensualidade,

entre outros, comumente disseminados e partilhados em sociedade em suas mercadorias, o que configura a pornografia gay *mainstream* como uma potente tecnologia de gênero.

Logo, me parece que um dos efeitos psicossociais dessa produção é que o público subjetivado dentro desta conjuntura de desejo/repulsa e, por consequência, facilmente excitável por tais estéticas e dinâmicas, comumente se inflexibiliza para o consumo de diferentes posicionalidades e corporalidades, por não vê-las nestes lugares de produção de desejo. Neste viés analítico, me parece que a pornografia gay perde sua potência subversiva em proporcionar experiências seguras de experimentação das homossexualidades, ao fazer circular padrões normativos de corporalidade, desejo, prazer, entre outros exemplos.

Diante disso, partilho algumas sugestões a nós consumidores de pornografia, principalmente dos produtos da indústria pornográfica *mainstream*. Acredito ser importante evitar o consumo exclusivo dos filmes das grandes produtoras, por serem os conteúdos mais padronizados dentro de parâmetros hegemônicos de estética e gênero. Minha sugestão também assume posição de resistência, na tentativa de enfraquecer poderes políticos e econômicos dessas produtoras, ao ocasionar uma diminuição na procura pelas narrativas repetidas à exaustão. Destaco, contudo, que não desejo ofertar nestas notas finais uma espécie de manual que pretende articular uma certa pedagogização da sexualidade, apenas partilho questões que a imersão nesta pesquisa me fez pensar (e sentir).

Ressalto, por fim, sobre a importância de consumirmos e vivenciarmos relações com outras corporalidades em nossos cotidianos, corporalidades dissidentes que nos convocam ao exercício efetivo e afetivo da diversidade, da inclusão e da desobediência. Além disso, me parece importante pautar tais problematizações teóricas em nossos círculos sociais. Sinto que nós que estamos em contato com tais debates nos tornamos talvez mais atentos aos processos de produção social da vida e dos processos de subjetivação. Entretanto, uma parcela

considerável das pessoas ao nosso redor não se questiona muitas vezes sobre padrões estéticos e práticas sociais disseminadas pelas mídias. Assim, sigo em aliança como uma posição política de pesquisador que se afirma no questionamento e desestabilização da ordem dos gêneros, das capturas tecnológicas e de convenções sociais que constroem os campos subjetivos e sociais do desejável e do repulsivo.

REFERÊNCIAS

- Abreu, Nuno César (2012). *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. 2ª ed. São Paulo, SP: Alameda.
- Adaíd, Felipe (2016). Uma discussão sobre falocentrismo e homofobia. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, 27(1), 73-80. doi: 10.35919/rbsh.v27i1.123
- Akotirene, Carla (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo, SP: Pólen.
- Almeida, Silvio (2019). *O que é racismo estrutural?*. São Paulo: Pólen.
- Balestrin, Patrícia Abel; Soares, Rosângela (2021). "Etnografia de tela": uma aposta metodológica. In Dagmar Estermann Meyes & Marlucy Alvez Paraíso (Org.). *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação* (pp. 89-111). 3ª ed. Belo Horizonte, MG: Mazza Edições.
- Bandeira, Gustavo Andrada; & Seffner, Fernando (2013). Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro de um jogo. *Espaço Plural*, 16(29), p. 246-270.
- Bardin, Laurence (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Benshoff, Harry M; & Griffin, Sean (2006). *Queer Images: a history of gay and lesbian film in America*. Oxford, UK: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Bento, Cida (2022). *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, Jean-Claude (1980). *O que é cinema*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Brennan, Joseph (2017). Size Matters: penis size and sexual position in gay porn profiles. *Jornaul Of Homosexuality*. doi: 10.1080/00918369.2017.1364568
- Bueno, Silveira (2000). *Silveira Bueno: minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD.
- Butler, Judith (2001). Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In Guacira Lopes Louro (Org.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, p. 151-172.
- Butler, Judith (2019). *Corpos que importam*. São Paulo, SP: n-1 Edições: Crocodilo Edições.
- Butler, Judith (2021). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 21ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Camargo, Pedro Paoli Guedes de (2018). Cartografando imagens: o caderno de campo como

- instrumento de acompanhamento de uma oficina de cinema na escola. *Linha Mestra*, 36, 268-273.
- Carvalho, Paulo Roberto; & Mansano, Sonia Regina Vargas (2017). Família e biopolítica: a destruição da intimidade nas sociedades contemporâneas. *Psicologia em Estudo*, 22(2), 265-276.
- César, Caio (2019) Hipersexualização, autoestima e relacionamento inter-racial. In Henrique Restier & Rolf Malungo de Souza (org). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades* (pp. 53-76). São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial.
- Colins, Alfredo Tunay; & Lima, Morgana Gama de (2020). Etnografia de tela e semiopragmática: um diálogo entre metodologias de análise fílmica. *Avança Cinema*, 430-437. <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2020.a146>
- Collins, Patricia Hill; & Bilge, Sirma (2021). *Interseccionalidade*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo.
- Costa, Flávia Cesarino (2005). *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Dall'Ago, Rodrigo Cabrini; & Rocha; Tacia (2019). Que tesão! A masculinidade na pornografia gay. *Revista Anagrama*, 1(13), 1-15.
- Foucault, Michel (2008). *Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Foucault, Michel (2017). *História da sexualidade: a vontade de saber*. 6ª ed. Rio de Janeiro, RJ/São Paulo, SP: Editora Paz e Terra.
- Foucault, Michel (2021). *Microfísica do Poder*. 11ª ed. São Paulo, SP: Editora Paz e Terra.
- Freud, Sigmund (2015). A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno (1908). In Sigmund Freud. *Obras Completas, vol. 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, Sigmund (2015). O fetichismo (1927). In Sigmund Freud. *Obras completas, vol. 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outro textos (1926-1929)* (pp. 424-436). São Paulo: Companhia das Letras.
- Grosfoguel, Ramón (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios ao longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, 31(1), 25-49. doi: 10.1590/S0102-69922016000100003
- Green, James Naylor (1999). *Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.

- Gusmão, Roney (2019). Madonna, “sex” e o fetichismo pós-moderno. *Sociologia: Revista de Letras da Universidade de Porto*, XXXVIII, 71-87. doi: 10.21747/08723419/soc38a4
- Oliveira, José Marcelo Domingos de; & Mott, Luiz (2020). *Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil - 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia*. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia.
- Haraway, Donna (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 07-41.
- Hunt, Lynn (1999). *A invenção da pornografia: obscenidade e a origem da modernidade*. 1ª ed. São Paulo, SP: Hedra.
- IPEA (2019). *Atlas da Violência*. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>. Acesso em: 22 de maio de 2023.
- Jimenez, Maria Luisa Jimenez (2020). Gordofobia: injustiça epistemológica sobre corpos gordos. *Epistemologias do Sul*, 4(1), 144-161.
- Klein, Carin; & Damico, José (2021). O uso da etnografia pós-moderna para a investigação de políticas públicas. In Dagmar Estermann Meyes & Marlucy Alvez Paraíso (Org). *Metodologias de Pesquisas Pós-críticas em Educação*. 3ª ed. Belo Horizonte, MG: Mazza Edições, pp. 65-87.
- Kimmel, Michael Scott (1998). A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*, 4(9), p. 103-117. doi: 10.1590/S0104-7183199800020007
- Kimmel, Michael Scott (2016). Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção da identidade de gênero. *Equatorial*, 3(4), p. 97-124.
- Lauretis, Teresa de (1994). A tecnologia do gênero. In Heloísa Buarque de Hollanda (Org). *Tedências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, pp. 206-242.
- Lovelace, Linda; & McGrady, Mike (1980). *Ordeal*. New York, NY: Citadel Press.
- Mansano, Sonia Regina Vargas (2009). Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, 8(2), 110-117.
- Mansano, Sonia Regina Vargas (2012). Alguns desafios colocados para a pesquisa qualitativa na contemporaneidade. *Revista Espaço Acadêmico*, 136, 1-9.
- Marx, Karl (2013). *O Capital*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Miskolci, Richard (2017). *Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica.

- Mombaça, Jota (2021). *Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito lugar de fala*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- Morelli, Fábio; & Pereira, Bruno (2018). A pornificação do corpo masculino: notas sobre o imperativo das imagens nas busca entre homens por parceiros on-line. *Civitas*, 18(1), 187-203. doi: 10.15448/1984-7289.2018.1.28450
- Mountian, Ilana (2019). Relações fetichizadas: a produção do Outro nas relações coloniais. *Teoría y Crítica de la Psicología*, 13, 205-220.
- Nascimento, Marcos (2018). Essa história de ser homem: reflexões afetivo-políticas sobre masculinidades. In Marcio Caetano, Paulo Melgaço da Silva Junior (org). *De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil* (pp. 16-25). Rio de Janeiro: Lamparina.
- Nascimento, Pedro (2016). Beber como homem: dilemas e armadilhas em etnografias sobre gênero e masculinidades. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31(90), 57-71. doi: 10.17666/319057-70/2016
- Neto, Alberto Ribeiro; & Ceccarelli, Paulo Roberto (2015). Internet e pornografia: notas psicanalíticas sobre os devaneios eróticos na rede mundial de dados digitais. *Reverso*, 37(70), 15-22.
- Patzdorf, Danilo (2018). Corpo, mídia e sexo no século XXI: da pornotopia para a atopia sexual. *Mediapolis*, 7, 171-184. doi: 10.14195/2183-6019_7_11
- Pêpe, Suzane Pinho (2009). Feitiçaria: terminologia e apropriações. *Sankofa Revista de História da África e Estudos da Diáspora Africana*, (3), 52-69.
- Pinho, Osmundo (2004). Qual é a identidade do homem negro?. *Democracia Viva*, 22, 64-69.
- Pinho, Osmundo (2012). Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. *Cadernos Pagu*, (38), 159-195.
- Preciado, Paul B. (2018). *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo, SP: N-1 Edições.
- Preciado, Paul B. (2020). *Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*. São Paulo, SP: N-1 Edições.
- Preciado, Paul B. (2022). *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Pornhub Insights (2019). *2019 Year in Review*. Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>
- Pornhub Insights (2021). *2021 Year in Review*. Disponível em:

- <https://www.pornhub.com/insights/yir-2021>
- Reges, Marcelo (2004). *Brazilian Boys: corporalidades masculinas em filmes pronográficos de temática homoerótica*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.
- Restier, Henrique (2019). O duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil mestiço. In Henrique Restier & Rolf Malungo de Souza (org). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades* (pp. 21-52). São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial.
- Rial, Carmen Silvia (2005). Mídia e sexualidade: breve panorama dos estudos de mídias. In Miriam Pillar Grossi, Simone Becker, Juliana Cavilha Mendes Losso, Rozeli Maria Porto & Rita de Cássia Flores Müller (org). *Movimentos sociais, educação e sexualidades* (pp. 107-136). Rio de Janeiro, RJ: Garamond.
- Ribeiro, Bruno (2022). *Processos de criação pós-pornô: autogestão, exibicionismo e internet*. Araraquara, SP: Letraria.
- Rocha, Karinne Nancy Sena; Borges, Gabriel Marchi; Gonçalves, Marco Antonio Carvalho; Delicato, Lucas Silva; Silveira, Gabriel Lemos da; Cardoso, Maria Elisa Soares Silveira; Gonçalves, Júlia Assis; & Moraes, Ricardo Silva Gastão (2022). Evidências científicas sobre as complicações tardias da cirurgia bariátrica. *Brazilian Journal Of Health Review*, 5(1), 3032-3050. doi: 10.34119/bjhrv5n1-266
- Sáez, Javier; & Carrascosa, Sejo (2016). *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte, MG: Grupo Editorial Letramento.
- Salles, Ana Cristina Texeira da Costa; Ceccarelli, Paulo Roberto (2010). A invenção da sexualidade. *Reverso*, 32(60), 15-24.
- Sarmet, Érica (2014). Pós-pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. *Revista Periódicus*, 1(1), 258-276. doi: 10.9771/peri.v1i1.10175
- Sociedade Brasileira de Cirurgia Bariátrica e Metabólica (2023). *Brasil registra aumento de cirurgias bariátricas por planos de saúde e queda pelo SUS*. Disponível em: <https://www.sbcm.org.br/brasil-registra-aumento-no-numero-de-cirurgias-bariatricas-por-planos-de-saude-brasil-e-queda-pelo-sus/#:~:text=O%20n%C3%BAmero%20de%20procedimentos%20particulares,cerca%20de%203%20mil%20particulares>. Acesso em: 03 de outubro de 2023.
- Trevisan, João Silvério (2010). Homocultura e política homossexual no Brasil: do passado ao por-vir. In Horácio Costa et al. *Retrato do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial.
- Trevisan, João Silvério (2018). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da*

- colônia à atualidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Veiga, Lucas (2019). Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In Henrique Restier & Rolf Malungo de Souza (org). *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades* (pp. 77-94). São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial.
- Waugh, Thomas (2001). Homosociality in the classical American stag film: off-screen, on-screen. *Sexualities*, 4(3), 275-291. doi: 10.1177/136346001004003001
- Williams, Linda. (1999). *Hard core: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Zanchetta, Margareth Santos; Felipe, Ingryd Cunha Ventura; Spezani, Renê; Finamore, Veronica; e Bergeron, Christian (2021). Homens lusófonos, consumo de álcool e riscos de câncer: sob a influência cultural da masculinidade. *Research, Society and Development*, 10(7). doi: 10.33448/rsd-v10i7.16530
- Zamboni, Júlia Simões (2014). *Para que serve a mulher do anúncio?: um estudo sobre representações de gênero nas imagens publicitárias*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Brasília, DF.
- Zago, Luis Felipe (2010). Homens, homens gays. In Horácio Costa et al. *Retrato do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial.