

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

Victor Antônio de Araújo Alves da Silva

TRANSGRESSÕES DOMESTICADAS: Produção simultânea de discursos normativos e transgressões no *site* mais quente da *Net*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Mestre do Curso Cultura e Territorialidades.

Linha de Pesquisa 3: Fronteiras e Produções de Sentido.

Orientadora: Profa. Dra. Danielle Brasiliense

Niterói – Rio de Janeiro

Julho de 2020

[Nesta folha deve ser inserida a ficha catalográfica. Ela será gerada pelo próprio aluno através desse link:

<http://www.bibliotecas.uff.br/binf/ficha-catalografica>

Em caso de dúvidas, favor entrar em contato com a BINF através do e-mail binf@ndc.uff.br]

Xnnnx SILVA, Victor Antônio de Araújo Alves da
Transgressões Domesticadas: produção simultânea de discursos normativos e transgressões no *site* mais quente da *Net*. Dissertação de Mestrado. Inst. Arte e Comunicação Social. Pós-graduação em Cultura e Territorialidades. Orientadora Profa. Dra. Danielle Brasiliense. UFF. Niterói, RJ, 2020.

153 fls.

1. Pornografia; 2. Homoerotismo; 3. Discurso; 4. Performance.

I. Apresentação e Contextualização do Objeto de Pesquisa;
II. Revisão Teórica;
III. Análise.

VICTOR ANTONIO DE ARAÚJO ALVES DA SILVA

TRANSGRESSÕES DOMESTICADAS: Produção simultânea de discursos normativos e transgressões no *site* mais quente da *Net*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades
Linha de Pesquisa 3: Fronteiras e Produções de Sentido.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Danielle Brasiliense – Orientadora - UFF

Prof. Dr. Marildo J. Nercolini - UFF

Prof.^a Dra. Ericson Telles Saint Clair- UFF

Prof.^a Dra. Mariana Ferreira Pombo - UFRRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para que eu tivesse êxito nesse curso e, independente de citar nomes ou não, tenham a certeza de que todos foram e são muito importantes na minha vida.

Agradecimentos especiais: a minha querida mãe, sem ela não teria sido possível concluir esse curso e a minha avó, por seu apoio e torcida.

Agradeço aos meus guias e orixás pois sem eles nada seria possível!

Agradeço a Prof. Danielle Brasiliense pela orientação, pelos conselhos e por me ajudar nessa caminhada.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades por abrir espaço para que esse debate acerca da pornografia e das sexualidades fosse possível.

“A produção de sentidos traz consigo três aspectos: o representacionismo, a desconstrução da verdade e o empowerment”.

Neusa Maria de Fátima Guareschi

RESUMO

Transgressões Domesticadas: Produção simultânea de discursos normativos e transgressões no *site* mais quente da *Net*, tem o objetivo de abordar a pornografia homoerótica *mainstream* oferecida na *internet* a partir do *site Hot Boys*. Para evidenciar as construções discursivas que essa pornografia enreda e também as performances que produzem, o estudo trata as ambiguidades que se apresentam no material pornográfico e, para isso, observa e analisa as produção de reiteraões normativas quanto às transgressões da norma. Inicialmente, o estudo situa o objeto pesquisado e faz a contextualização histórica do objeto de estudo. A seguir, constrói um percurso teórico e apresenta ferramentas teóricas e metodológicas. Por fim, mergulha na pornografia através das séries do *site* em estudo.

Palavras-chave: Pornografia. Homoerotismo. Discurso. Performance.

ABSTRACT

Domesticated Transgressions: Simultaneous production of normative speeches and transgressions on the hottest website on the Net, aims to address the mainstream homoerotic pornography offered on the internet from the Hot Boys website. In order to highlight the discursive constructions that this pornography entangles and also the performances they produce, the study deals with the ambiguities that are present in the pornographic material and, for that, observes and analyzes the production of normative reiterations regarding the transgressions of the norm. Initially, the study situates the researched object and makes the historical context of the object of study. Then, it builds a theoretical path and presents theoretical and methodological tools. Finally, he immerses himself in pornography through the series on the site under study.

Keywords: Pornography. Homoeroticism. Speech. Performance.

LISTA DE SIGLAS

AIDS	Acquired Immunodeficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)
AMG	Athletic Model Guild
BDSM	Bondage Disciplina Dominação Submissão Sadismo Masoquismo
DVD	Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)
GIF	Graphics Interchange Format
GLS	Gays, Lésbicas e Simpatizantes
HIV	Human Immunodeficiency Virus (Virus da Imunodeficiência Humana)
IST's	Infecções Sexualmente Transmissíveis
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros
POV	Point of View (Ponto de Vista)
TGPS	Thumbnail Gallery Posts
VHS	Video Home System

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAP. 1 APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA...	19
1 A Estrutura do <i>Site</i> Pornográfico e seu Poder de Afetação.....	19
1.1 O <i>site Hot Boys</i> e a pornografia <i>mainstream</i>	25
1.2 Sobre o erotismo, homoerotismo e obscenidades.....	31
1.3 Contextualização da pornografia homoerótica.....	39
1.4 Ressonâncias, <i>internet</i> e novas pornografias.....	55
CAP. 2 REVISÃO TEÓRICA.....	62
2 Discurso, Performance, Performatividade, Virilidade e Corpo.....	62
2.1 A pornografia como discurso.....	63
2.2 A pornografia como performance.....	70
2.3 Discursos de virilidade e masculinidade.....	76
2.4 Corpo e pornografia.....	82
CAP. 3 ANÁLISE.....	89
3 Análise e as Séries: <i>A Obra</i> , <i>Escritório Hot</i> , <i>Buraco Hot</i> e <i>Estupro Hot</i>	89
3.1 <i>A Obra</i> : hierarquização e relações raciais.....	97
3.2 <i>Escritório Hot</i> : virilidade e relações de poder.....	109
3.3 <i>Buraco Hot</i> : a visibilidade do passivo sexual.....	119
3.4 <i>Estupro Hot</i> : erotização da violência, submissão, poder e controle.....	131
CONCLUSÃO.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148

INTRODUÇÃO

A pornografia chama, atrai, afeta. Essa dissertação é sobre como a pornografia se configura como um forte objeto de atração e afetação dos sujeitos. Talvez essas páginas falem mais sobre como a pornografia me atravessa como sujeito, como afeta minha subjetividade e me atrai de maneira a me fazer escrever sobre ela. A pornografia atrai, esse é o ponto.

O sentimento descrito talvez seja partilhado por todo pesquisador que se aventure por páginas pornográficas a fim de definir um objeto de estudo. A pornografia atrai por se constituir como um discurso sobre a sexualidade, por colocar em cena aquilo que é reservado a privacidade, por atizar a curiosidade e o desejo de ver que fica oculto, no prazer de ver.

Williams (2004), em “*Film bodies: gender, genre and excess*”, pensa o poder de afetação daquilo que a autora irá conceituar como gêneros do corpo, não pela matriz do gosto, mas matriz do excesso. Através do excesso, gêneros como terror, melodrama e pornografia afetam os sujeitos. A definição de excesso é importante pois é utilizada no campo da definição das representações e, nesse caso, a pornografia é considerada uma representação excessiva e/ou explícita da sexualidade, mas também é o excesso que delimita a censura, que regulamenta o gênero.

Conforme Paasonen (2011), vivemos uma grande pornificação do mundo. O discurso pornográfico se mistura com as produções audiovisuais contemporâneas, mas é o excesso que delimita o caráter pornográfico ou não da obra. Nesse estudo, não cabe discutir o que é pornográfico e nem debater os limites jurídicos das representações obscenas. Interessa, aqui, a pornografia como representação, os discursos que ela carrega, como se constrói enquanto representação e de que maneira essa pornografia afeta.

Seguindo o pensamento de Williams, Baltar (2012) evidencia como o excesso se torna a base da construção narrativa dessas obras onde o excesso mobiliza o corpo do espectador como um convite a sensações. O “convite” é articulado na narrativa através do excesso tomado como sistema primordial das estratégias de representação e expressão (BAL TAR, 2012, P. 127).

Segundo Williams (2004), o excesso provocaria no corpo daquele que vê reações automáticas para além dos gostos. As reações podem ser as mais diversas: nojo, excitação, repulsa, tesão, choro. A pornografia, enquanto um gênero que se articula pelo excesso, não passa incólume. Mas a pornografia aqui referida é um tipo específico de pornografia: pornografia *online mainstream* homoerótica.

O título extenso da categoria nos faz refletir sobre as categorizações que ocorreram no universo pornográfico nos últimos vinte anos, desde o advento da *internet*. É claro que essa

categorização acontecia, anteriormente, nas sessões reservadas das locadoras. As fitas ou *Digital Versatile Discs* (DVDs) eram catalogados conforme o gênero. Todavia, a expansão da *internet* ampliou o leque de possibilidades da pornografia. O objeto aqui estudado faz parte da pornografia produzida e distribuída na/para *internet*, ou seja, implica dizer que é uma forma de produção que não produz uma mídia física.

Falar de pornografia na internet nos faz pensar no seu meio de reprodução: os *sites* na *web*. A pornografia encontra na *internet*, através da alta capacidade de reprodução de imagens, uma aliada perfeita. O excesso pornográfico transborda o audiovisual e se embrenha nas redes informacionais da *internet*. A pornografia é visual, utiliza a imagem como recurso de afetação, não que o excesso de que falamos não esteja presente na literatura pornográfica, ele está. Mas se a sociedade contemporânea é pautada pelo excesso de imagem, a pornografia se insere nesse contexto.

A pornografia se proliferou na internet rapidamente. Hoje, centenas de sites disputam a atenção do usuário. Tal recurso, que já era utilizado nas capas dos DVD e *Video Home System* (VHS), se amplia no universo *online*. A imagem pornográfica preenche *interfaces* digitais que pretendem ampliar a experiência do usuário para além do vídeo.

Podemos pensar em pelo menos três etapas da pornografia na *internet*: sua fase embrionária ainda na década de 1990, quando os primeiros navegadores se otimizaram para dar suporte a imagens e as primeiras imagens pornográficas que começaram a circular na ainda recém nascida *internet*.

A primeira década dos anos 2000 marca o surgimento dos *sites* de compartilhamento de vídeo do estilo *tube*, ou seja, que imitavam a *interface* do *YouTube* como *Porn Hub* e *Xvideos*. Eles surgem nessa época com a promessa de compartilhamento gratuito de todo tipo de pornografia. A segunda década dos anos 2000 é marcada pela cultura do *streaming*: *sites* pagos, bem elaborados que produzem conteúdo diversificado e constroem uma relação de proximidade com o espectador, se orientando por aquilo que o espectador deseja ver através do contato por redes sociais, enquetes e comentários.

O *site* aqui pesquisado nos faz uma promessa, ser o *site* mais quente da *internet*. O nome é sugestivo: *Hot Boys*, garotos quentes. O que esperar deste *site*? O primeiro acesso é acompanhado de uma página de restrição que avisa que somente maiores de idade podem acessar. A regulamentação brasileira exige que *sites* com conteúdo obsceno e/ou pornográfico avisem aos usuários para que eles decidam se querem ou não entrar. Mas a construção da imagem, o homem sem camisa de corpo escultural com o fundo de uma paisagem tipicamente

carioca (o morro do Corcovado ao fundo) parece mais um convite do que um interdito. As cores quentes e saturadas mobilizam o corpo a clicar em “aceito” e ver o que o *site* oferece.

O excesso transborda pela *interface* do *site* mobilizando o desejo do espectador. O *banner* rotativo mostra cenas de sexo que podem ser acessadas pelos assinantes. São imagens bem construídas que unem diversos *frames* do vídeo de sexo com cores saturadas e uma tipografia chamativa; o excesso também se dá no *design*. O *site* beira a poluição visual, com muita informação que confunde, mas ao mesmo tempo passa a sensação de que aquele *site* produz muito conteúdo, o que no contexto da *internet* é bom.

Um *banner* vermelho com imagens de homens descamisados e o slogan do *site*, seguido de um *link* de assinatura, te convida a assinar o *site*. O *slogan* “o *site* mais quente da *Net*” está em chamadas; os homens olham diretamente para o espectador de uma maneira sensual. Eu assino o *site*. E todo meu acesso durante a pesquisa foi feito como assinante do *site* o que me permitiu acesso aos vídeos na íntegra e de maneira legalizada.

De fato, poderia ter acessado os vídeos de forma pirata, através de *sites* de compartilhamento de vídeos. Uma breve pesquisa me permite achar uma infinidade de vídeos pornográficos do *site Hot Boys* em plataformas como *Xvideo*, *MyVidster* e *Porn Hub*. Dois motivos me levaram a navegar pelo *site* como assinante e o primeiro deles é a experiência de navegar o *site* dentro da área restrita, observar seu conteúdo e poder, assim, delimitar o meu recorte.

O segundo motivo é que o *site* trava batalhas legais contra a distribuição ilegal e sempre que verifica um vídeo, acaba pedindo para as plataformas excluí-lo. Dessa forma, o conteúdo nas plataformas de compartilhamento de vídeos é efêmero. E, como tive que visitar os vídeos escolhidos várias e várias vezes, meu medo era que, uma vez escolhido um vídeo, ele pudesse ser excluído da plataforma. Ser assinante me deu segurança como pesquisador de navegar por esse espaço virtual e observar qual seria o recorte a ser escolhido.

Argumento aqui a importância de navegar o *site* como um assinante que escolhe vídeos para assistir. Nesse sentido, levo em conta o apelo visceral da pornografia, como dentre tantos materiais disponíveis, alguns que chamam mais atenção do que outros, justamente pelo apelo afetivo sensorial que eles provocam.

Outro ponto importante é a experiência de navegação. Se eu escolhesse analisar os mesmos vídeos, os mais acessados de plataformas diferentes. Por exemplo, se eu decidisse analisar vídeos do *site Hot Boys* disponíveis no *MyVidster*, certamente eu teria em mãos uma pesquisa diferente. O *site* é todo construído levando em conta a lógica da visibilidade e, além

do conteúdo de vídeo, imagens, *banners* e sinopses textuais que interagem e se integram no sentido de afetar e capitalizar o espectador.

Paasonen (2011) indica a importância de compreender o apelo visceral da pornografia como elemento intrínseco da sua produção e distribuição. Nesse sentido, o *site* é uma experiência que apela ao sensorial a partir de imagens, cores e textos que antecipam os vídeos pornográficos. Assistir o mesmo vídeo no *MyVidster*, por exemplo, me privaria de ler sua sinopse e compreender os discursos construídos que são reiterados e rejeitados no audiovisual.

Talvez a relação entre imagem e discurso pudesse ser elaborada nos comentários. Se eu escolhesse ver o vídeo em um *site* como *Solo Boys*, a descrição disponível seria a do administrador do *site* que se coloca como um espectador. Portanto, a experiência visual e textual de acessar o *site* como assinante difere de outras experiências. O *site* afeta o espectador sendo ele um objeto pornográfico em si.

Para compreender o fenômeno de afetação da pornografia, e a maneira como ela atrai seu espectador, Paasonen (2011) elabora o conceito de ressonância carnal e salienta que a pornografia não pode ser analisada apenas como discurso ou representação, mas que, devido a sua capacidade de afetação, deve também ser analisada em sua dimensão emocional.

Para Paasonen (2011), a pornografia se ressoa no corpo de acordo com a imagem e o olhar estimula os outros sentidos. É através do olhar que a pornografia *online* captura o espectador e mobiliza o imaginário que aciona a experiência sensorial do sujeito. Ressoar para a autora é oscilar entre determinadas frequências, reverberando os estímulos que o atravessam. É através do excesso, do exagero e da hipérbole que a pornografia mobiliza o espectador, ressoando através de seu corpo e acionando todo o conjunto sensorial.

Expondo tais elementos, considero que o *site* me apreendeu de forma que o apelo me levou a fazer o concurso de mestrado. Eu já planejava estudar pornografia e havia escolhido como objeto de estudo o *site* Mundo Mais. Aliás, diversos assuntos abordados nesta pesquisa poderiam ser também abordados através do *site* Mundo Mais.

Conforme Paasonen (2011) os debates sobre pornografia envolvem a lógica da sincronia, ou seja, uma imagem isolada, ou nesse caso, o *site*, tem a capacidade de, a partir dele, construir uma análise sobre o gênero. Apesar disso, uma escolha deveria ser feita e acredito que ela foi feita devido ao poder de afetação que o *site* *Hot Boys* tem sobre mim. Identifico que o meu fascínio pelo *site* foi muito maior do que pelo Mundo Mais. O *Hot Boys* me prendeu de maneira visceral, o que me fez querer mergulhar em suas páginas pornográficas.

No decorrer da pesquisa, foram diversos sentimentos além da excitação sexual. Ao ler meu material de qualificação, percebi como eu estava dotado de um olhar moralista pelo *site*

que se misturava com desejo. Eu queria assumir um lugar de defesa dos direitos homossexuais, pois via nas práticas do *Hot Boys* uma reprodução de violência sexual, racial, de estereótipos de gênero e violência homofóbica. Lembro de passar mal escrevendo sobre a série aqui analisada, “*Estupro Hot*”. Compreender uma face daqueles discursos me fez chorar.

Citando Williams (2004), os sentimentos suscitados pelos gêneros do corpo não são sempre os esperados. E assim foi o primeiro momento da pesquisa: choro e angústia. Mas a partir de uma extensa revisão teórica sobre pornografia, seus discursos e construções, retorno ao meu objeto de estudo com outro olhar e consigo ver o que não via antes. Ainda que desanimado pela experiência anterior, insisti no *Hot Boys* depois da qualificação. A experiência gerou fascínio e o resultado estão nas análises que se seguem nesta pesquisa.

A escolha do objeto se dá pelo apelo visceral a que fui submetido. Escolher a pornografia *mainstream* se dá por uma defasagem. É preciso debater o *mainstream* como categoria. Aqui, a *mainstream* seria caracterizada como uma pornografia comercial heteronormativa que, no senso comum, reproduz as violências de gênero as quais as mulheres e os homossexuais estão submetidos na sociedade.

Dessa forma, como aponta Paasonen (2011), ocorreu uma defasagem dentro dos estudos de pornografia sobre a pornografia *mainstream*, como se seu conteúdo comercial fosse vazio, estética e simbolicamente:

The category of “mainstream commercial heteroporn” is similarly evoked as a point of comparison that connotes the obvious, uninteresting, immobile, and that which is known without further study. Studies of commercial porn are perhaps seen to pose little analytical or intellectual challenge while the more interesting examples are located at the fringes and in the niches. The tendency to focus on the novel, the futuristic, and the potentially avant-garde while attending less to that deemed familiar, commercial, or predictable, is a recognizable trait in studies of new media more generally. (PAASONEN, 2011, P. 7)

O que parece é que a pornografia *mainstream* não tem nada a dizer. Dessa forma, muitos estudos foram privilegiando outras formas de pornografia dita mais *underground* ou artística, ou mesmo pornografia amadora. Pretendo aqui, nesse estudo, mostrar não apenas o que a pornografia é, mas o que ela diz. Mostrar seus discursos, suas performances, suas contradições, suas transgressões e reiteraões da norma. Isto porque acredito que a pornografia *mainstream* vai muito além de uma mera reprodução sexual de práticas heteronormativas. Ela é transgressora por excelência, tenciona as normas vigentes e, mesmo que as reitere, está sempre tencionando seus limites.

Segundo Paasonen (s.d.), o desenvolvimento da *internet* como mídia deve bastante a disseminação de pornografia *online*. A pornografia tem o poder de popularizar novas mídias de reprodução, como a fotografia, o cinema e a prensa gráfica antes deles. Quando surge uma nova

tecnologia de reprodução, ela é usada para pornografia e essa impulsiona o desenvolvimento tecnológico popularizando novas tecnologias.

Nesse sentido, o *site* tenciona a própria concepção de *mainstream* enquanto pornografia convencional, ou seja, aquela que corrobora com o discurso heteronormativo, as consideradas práticas legítimas. O *site* trabalha comumente com conteúdo de pornográfica de humilhação, simulação de estupro, *Glory Hole*, *Fist Fuck*, *Golden Shower*. As práticas consideradas dentro da catalogação da pornografia como práticas não convencionais, ou seja, que não fariam parte da seara do *mainstream*.

A pornografia na *internet* abriu espaço para a disseminação e exploração de diversas práticas sexuais além do circuito ereção-masturbação-penetração, explorando desejos e fetiches dos mais diversos. Paasonen (s.d.) evidencia um movimento, onde pornografias que se situavam dentro das representações consideradas bizarras, foram domesticadas ou passaram por um processo de familiarização para serem exibidas dentro do *mainstream*. Ao analisar o *Hentai*, por exemplo, que se situou durante muito tempo dentro do nicho de pornografia bizarra sobretudo durante a era do DVD na década de 1990, viu sua popularidade crescer na *internet* e passou por um processo de construir representações mais palatáveis ao gosto *mainstream*:

The range and plethora of tagging practices marks the latest stage in the development that has, throughout the history of Web porn, rendered the variety of body styles, roles and positions, niches and fetishes increasingly articulate and therefore also more recognisable. This has also involved the familiarisation – if not precisely the domestication – of fringe pornographies that were previously deemed too marginal for mainstream consumption. (PAASONEN, S.D., P. 10)

A autora salienta o processo em que, por exemplo, pornografia *Hentai* ou pornografia *trans* foram sendo assimilados pela pornografia *mainstream* em um processo de fragmentação e diversificação da pornografia *hardcore*. Desse jeito, ela questiona a própria veracidade do termo *mainstream* uma vez que ele processa determinados conteúdos de nichos para uma assimilação de um público em geral. Esse quesito, em particular, me faz observar o *Hot Boys* como um empolgante objeto de análise, a maneira como o *site* constrói uma estética *mainstream* dentro de parâmetros da pornografia racializada instituído nos Estados Unidos. O *site* assimila práticas sexuais não convencionais, domesticando essas práticas em suas cenas, ao mesmo tempo que constrói um discurso transgressor em torno da legitimidade das práticas sexuais.

Por exemplo, uma das séries analisadas por essa pesquisa é de simulação de estupro. Existem *sites* especializados em determinado conteúdo como o *Brutal Tops*, *Public Bounde*, inclusive, uma plataforma de compartilhamento de vídeos especializada em *rape* chamada *Pornrapetube*. A experiência de acessar esses *sites* é completamente diferente da experiência

de assistir o conteúdo de *Estupro Hot*. São *sites* especializados em construir uma estética de humilhação e violência que se aproximam do real, ou que são mais reais do que o real.

Nesse sentido, Hot Boys me parece construir uma ideia agradável de estupro e humilhação, dentro de determinados limites que envolvem mais uma fantasia sobre ser estuprado do que suscitar a ideia de estupro em si. Portanto, observo que o *site* “limpa” a estética da humilhação, deixando a mais palatável para o público em geral. Então, corroboro o pensamento de Paasonen que indica o movimento de domesticação de nichos pornográficos para exibição no *mainstream*.

Moraes e Lapeiz (1984) identificam como a pornografia constrói um discurso libertino que estimula os corpos a se libertarem da moral vigente, incitando os corpos a transgressão das normas, porém dentro de uma lógica comercial. Nesse sentido, pensando do ponto de vista da pornografia *mainstream* e seu caráter comercial, as diversas práticas parecem nos dizer que a norma heteronormativa da sexualidade deve ser transgredida. Ela parece explorar os limites da sexualidade dando uma certa ilusão de liberdade, porém através da lógica comercial processa essas práticas para que sejam consumidas massivamente:

[...] o discurso libertino fixa padrões para a transgressão, e é dessa forma que a organização da sexualidade nas sociedades de massa passa a obedecer aos princípios da produção e do consumo. Essa ordenação do obsceno vai implicar numa delimitação do que seja a pornografia, e seja o for, deve sempre parecer proibida. É com interdito que ela deve ser consumida, pois ela dá forma discursiva e vazão catártica às fantasias reprimidas de seus consumidores transformando seus fetiches em desejos. (MORAES ET LAPEIZ, 1984, P. 46)

Dessa forma, percebo que a pornografia *mainstream* ou comercial aqui analisada, está sempre tencionando as fronteiras da norma, em um movimento que ao mesmo tempo normatiza as práticas sexuais dissidentes, reproduzindo-as para o público massivo. Em outro momento, transgredir as normas do *mainstream* tencionando as práticas sexuais não convencionais em oposição ao discurso heteronormativo. É nesse limbo que se situa a pornografia aqui analisada. Como apontam as autoras, “a indústria organiza a transgressão e domestica o desejo, pois a palavra de ordem é exibir para controlar” (MORAES ET LAPEIZ, 1984, P. 46)e, nesse espaço entre o discurso e a transgressão é que floresce a pornografia *mainstream*, em especial a exibida no *site Hot Boys*.

Por isso, a escolha do título “Transgressões domesticadas: discurso normativo e transgressões no *site* mais quente da *Net*” porque percebo que esse movimento pendular de contradições, transgressões e reiteraões da norma constituem os discursos e representações exibidos no *site*. Não cabe a essa pesquisa definir uma coisa ou outra, mas perceber as nuances

que constituem essas representações e os pontos de reiteração e de transgressão, salientando que um não anula o outro, mas eles se corroboram e coexistem dentro do mesmo material.

Houve, então, a necessidade de limitar o estudo a alguns materiais audiovisuais para análise visto que o *site* inteiro, em sua complexidade e infinitude de material, seria impossível de analisar no tempo do mestrado. O critério de escolha das séries se dá por serem um conjunto de vídeos que partilham a mesma temática e são exibidos em sequência no *site*, tendo página e descrição própria.

As séries remetem aos antigos DVDs temáticos e constroem uma narrativa entre si, exibindo a mesma temática sexual. O critério de escolha dessas séries foi, além do já citado, de afetação e ressonância, de possibilidades de reiteração e transgressão da norma. E, observando superficialmente as problemáticas que eu poderia encarar nos objetos, decidi escolhê-las pelas suas contradições.

A Obra é uma série com três vídeos e se passa em um canteiro de obras, onde o engenheiro se aventura sexualmente com os peões da obra. *Escritório Hot*, narra as peripécias sexuais de dois empresários com pênis monstruosos em entrevistas de emprego e punindo seus funcionários. *Buraco Hot* apresenta a prática de *Glory Hole* onde o protagonista é o passivo sexual que se deleita com o pênis, monstruoso, disposto para prazer. Por fim, *Estupro Hot* que encena fantasias de estupro onde a relação é marcada pela possível heterossexualidade dos ativos, relação de diferenciação sexual, hierarquias de gênero e humilhação homofóbica.

Nos discursos das séries, apesar da aparente superficialidade, as nuances e contradições encontradas entre discursos e performances construiu um rico material de análise por essa pesquisa. A princípio, a metodologia de análise aplicada foi a de análise do discurso Foucaultiano. No entanto, percebi que as ferramentas conceituais elaboradas por Foucault não davam conta da complexidade do objeto. Era necessário olhar o corpo, os gestos.

Então, utilizei as ferramentas de performance e performatividade. Para olhar o corpo, analisei o audiovisual a partir das perspectivas de Nuno Abreu em *O Olhar Pornográfico* e Maingueneau em *O discurso Pornográfico*. As ferramentas conceituais elaboradas por Linda Williams, Susana Paasonen, Mariana Baltar, Maria Filomena Gregori, Jorge Leite Jr e Maria Elvira Diaz Benitez também foram essenciais para conduzir as análises dessa pesquisa.

O objetivo da pesquisa é analisar os discursos e as performances através de quatro séries do *site Hot Boys*. Observar a formação dos discursos, sua materialização no corpo e nas performances sexuais, as contradições e nuances tensionadas entre transgressão e reiteração da norma, construindo um material que, na melhor das hipóteses produz, através desse movimento pendular, uma transgressão domesticada que incita práticas sexuais dissidentes e evoca os

limites da sexualidade, mas dentro de uma linguagem palatável e obedecendo a determinados limites impostos pela pornografia comercial.

Então, foram construídos três capítulos onde desenvolvi a pesquisa:

O capítulo 1 apresenta e contextualiza o objeto de pesquisa, o *site* Mundo Mais e a pornografia *mainstream*. É uma discussão sobre o que é a pornografia, questões conceituais sobre pornografia, erotismo, obsceno e o conceito de ressonância carnal. Em seguida, uma revisão histórica da pornografia homoerótica que passa necessariamente por uma história da representação do pênis. Contextualiza a pornografia desde o surgimento como tal no século XIX, o surgimento das “máquinas do visível” até a expansão da *internet* - onde se situa o objeto de estudo - , compreendendo as mutações que a mídia traz ao objeto pornográfico.

O capítulo 2 lança mão das ferramentas conceituais, construindo uma revisão teórica sobre as questões de discurso, performance, performatividade, virilidade e corpo. Esses elementos vão construir um arcabouço teórico a fim de sustentar as análises que serão elaboradas no capítulo 3. Inicia-se, então, uma discussão sobre o discurso Foucaultiano, a emergência da pornografia como tecnologia de gênero, o discurso pornográfico em Maingueneau e a pornografia como discurso.

Depois, segue um percurso teórico sobre as noções de performance em Schechner e performatividade em Butler para pensar como a pornografia se configura como performance e como performatividade, compreendendo o lugar da pornografia homoerótica como espaço de reprodução do discurso viril faço. A revisão teórica sobre os conceitos históricos de virilidade e masculinidade tornou necessário falar de corpo a partir das contribuições de Le Breton, o corpo e sua relação com discurso em Foucault e o corpo como lugar de materialização do discurso em Butler.

O capítulo 3 aprofunda as análises sobre as séries escolhidas. *A Obra* é a primeira série analisada e procura discutir, a partir das performances, como os lugares sociais ocupados pelos sujeitos ora reiteram, ora transgridem a ordem social. Na série, também se analisa como o passivo sexual se coloca como sujeito dominante em cena e se reafirma como sujeito do próprio desejo, reivindicando o ânus como zona erógena.

A segunda série, *Escritório Hot*, trata sobre a exibição do corpo grotesco domesticado dentro do *mainstream*, de como o *mainstream* se apropria da estética do grotesco e como são construídas as relações de poder encenadas na série que é, sobretudo, a erotização das relações de poder e o exercício do poder como expressão de virilidade.

A terceira série, *Buraco Hot*, trata da descentralização do poder do pênis para a reivindicação do ânus como protagonista da cena. O pênis é acessório de prazer enquanto o

ânus, a boca e as mãos são protagonistas e convertidas em zonas erógenas, o passivo é o ativo em cena e determina as coreografias sexuais. A quarta série, e última, *Estupro Hot*, mostra como a prática de humilhação - sobretudo a humilhação verbal - é apropriada pelo discurso *mainstream*. É a submissão erotizando o corpo que deseja ser castigado. Observa-se os contrastes entre o forte discurso heteronormativo e o discurso de transgressão e libertação moral que enxerga as práticas sexuais dissidentes como legítimas.

Essa pesquisa, sem dúvidas, lidou com diversos desafios. Como não cair em reducionismos? Como não olhar com olhos moralizantes? Como não assumir uma postura que seja pró ou contra pornografia, mas observar as nuances de ambos discursos?

A pornografia nos afeta e nos invade. E talvez seja por isso que ela é tão popular, porém tão difícil falar dela. Tentei nessa dissertação construir uma reflexão sobre pornografia que venha a ser uma contribuição aos *porn studies* sobre a pornografia *mainstream* e desejo mostrar que a pornografia *mainstream* tem muito a dizer e se constitui como um intrigante objeto de análise.

CAP. 1 APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Falar sobre pornografia é compreender que estamos lidando com um produto cultural que se mostra cada vez mais presente na vida dos indivíduos. A pornografia se configura como um discurso sobre a sexualidade que pretende colocar o sexo em cena, organiza representações explícitas sobre o sexo, revelando aquilo que a moral busca ocultar, colocando no campo das mídias o sexo que seria reservado ao campo privado.

O estudo pretende construir uma contextualização histórica e teórica da pornografia enquanto objeto de pesquisa, trazendo uma revisão histórica do percurso da produção de imagens pornográficas homoeróticas desde o surgimento da fotografia. Além disso, definir e esclarecer alguns termos que serão utilizados no decorrer da pesquisa.

1 A Estrutura do Site Pornográfico e seu Poder de Afetação

Todo exagero imagético produzido pelo site *Hot Boys* reverbera no corpo construindo uma experiência única. O espetáculo da pornografia se constrói na interface do *site*, que convida para um passeio. Na minha experiência como assinante, vejo que o *site* disponibiliza três meios de navegação pelo conteúdo: cenas, atores e séries. Além disso, uma aba denominada categorias, pode ser acessada de modo a filtrar a pesquisa do usuário.

As categorias mesclam práticas sexuais como dupla penetração e orgias, tipos corporais como cafuzo e brancos, características corporais como bundas, dotados, mega dotados, ou ainda irmãos, pai e filho. No início da pornografia na *internet* houve a necessidade de que imagens e vídeos fossem indexados na *internet* com nomes e categorias de arquivo. Esse processo se consolidou com as ferramentas de busca onde existe uma necessidade de catalogação em tipos, subtipos, termos e preferências.

Paasonen (s.d.) argumenta que essa categorização foi ampliada não só pelas ferramentas de pesquisa, mas pelos *sites* de compartilhamento de vídeos que popularizaram a pornografia *online* na primeira década dos anos 2000. Com o número gigantesco de conteúdo sendo constantemente indexado nas plataformas, a única maneira de controlar esse conteúdo era através da categorização. Fatores de pesquisa utilizados eram desde número de visualizações, tamanho do arquivo, formato e data. Outras categorias foram sendo acrescentadas de modo a construir nichos como homossexual, heterossexual ou transexual, e passaram para tipos de corpos, diferenças raciais e práticas sexuais.

Ainda hoje, como aponta Paasonen (s.d.), esse tipo de categorização é essencial para os produtos pornográficos na internet:

Metadata remains crucial to the diverse categorisations and tagging functions of aggregator sites appropriating the participatory models of social media. Dictated by the necessities of information architecture, metadata has helped to render the inner distinctions within the genre of pornography more manifest than ever. (PAASONEN, S.D., P. 10)

A utilização de categorias permite um mapeamento por parte dos administradores do *site* de conteúdo mais acessado e, dessa forma, direcionar a produção de conteúdo como, por exemplo, atores mais acessados, práticas mais desejantes, tipos de corpo mais interessante. Por parte da experiência do usuário, permite filtrar o conteúdo desejado evitando uma experiência desagradável. O *site* também disponibiliza uma ferramenta de busca que permite ao usuário acessar diretamente o conteúdo que lhe agrada, seja ator, cena ou prática específica. A parte importante da experiência de acessar o *site Hot Boys* é navegar através de suas galerias, atores e cenas.

Na galeria de atores é possível observar um pouco melhor o que o *site* tem a oferecer em sua promessa de “garotos quentes”. São corpos sensuais, em sua maioria de negros e mestiços, exibindo genitálias exuberantes que configuram corpos normativos dentro do que se considera a matriz de heteronormatividade. Ou melhor, são corpos que condizem com a ideia de normatividade e, portanto, se configuram através da inteligibilidade como corpos desejáveis.

Os atores, de bundas lisas, pilosidade aparadas, tatuagens e membros exuberantes em sua maioria rígidos. São corpos cuidados e dóceis, trabalhados e disciplinados por dietas e exercícios físicos para serem desejados e para captarem o olhar e despertar as sensações no corpo do espectador. E esses corpos exibidos são seguidos de nomes sugestivos ou não como Erick Dotadão, Ricardo Pirocão, Nego Brown, Júnior Almeida, Vitor Guedes ou Theo Barone. Os nomes, em geral genéricos e comuns, ou que exaltam sobretudo a genitália masculina caracterizam uma parte importante da pornografia, a dimensão superficial dos personagens.

Os atores interpretam a si mesmos em diversas peripécias sexuais, com poucos diálogos e muita “ação”. É o que se espera de uma produção pornográfica: que a pouca profundidade dimensional da personalidade dos personagens seja compensada por seus apetites sexuais e coreografias espetaculares. Tal generificação dos personagens é plausível diante do estudo do real que organiza as produções pornográficas, sob o princípio da máxima visibilidade elaborado por Williams (1989).

Espera-se que o sexo e o prazer ali representados sejam reais para dar a ver a realidade dos sexos. Nesse sentido interpretar um personagem afasta os atores em cena da ideia de

realidade. Em um mundo cada vez mais midiaticizado, onde o culto às personalidades na *internet* embrenha no cotidiano dos indivíduos, não interessa muito ver personagens, o que interessa é o sexo dos atores. Nesse sentido, o ator é o próprio personagem que vive suas aventuras sexuais representadas nos vídeos do *site*.

A importância da genitália masculina fica evidente pois é claro que uma das promessas do *site* é “*homens dotados*”. Assim, é justo dizer que o excesso das representações pornográficas não permite pênis pequeno, pênis reais, mas, por outro lado, alguns pênis exibidos beiram ao grotesco; são grandes, que ficam pendurados quando eretos, como um cacho grosso cheio de nervuras.

Apesar da evidência do pênis grotesco, nem todos exibem suas protuberâncias. Alguns sugerem através do volume, apertando, segurando. A mão aparece como elemento erótico, assim como o rosto que dá identidade ao personagem/ator e fica em evidência. Além disso, existe uma valorização do torso, do peitoral, dos braços, do abdômen e dos braços.

Para Bataille (1987), o valor erótico foi adquirido historicamente pelos corpos e por suas partes e não se pode separar a experiência social e cultural da construção do que se entende como erótico. As diferentes partes do corpo são divididas segundo critério simbólico e ajudam a construir as mais diversas representações. O corpo e suas partes expostas na fotografia se apropriam de sentimentos, erotismos, afetividades e sensualidades para convidar o espectador a assisti-lo. Tão importante quanto o pênis na construção de uma linguagem erótica estão as nádegas, a boca, o peito, os mamilos, extrapolando a ideia de uma sexualidade reprodutora.

Nas imagens, as partes corporais são agenciadas como elemento erótico. Apollo, o nome sugestivo remete a um padrão de beleza estruturado a partir da mais famosa representação do deus solar grego: o Apolo de Belvedere. A escultura tem sua representação lembrada no imaginário comum pelo rosto delicado, o corpo escultural e o pênis revelado ainda que aos padrões gregos.

Apollo, por exemplo, tem seu corpo valorizado, mas não exhibe o pênis, ao contrário, seu abdômen trabalhado e peitorais protuberantes são elementos eróticos, além do seu rosto. Caso similar acontece com Jacob que tem a imagem construída na valorização dos braços, abdômen e peitoral além do rosto.

Os corpos articulam um ideal corporal bastante fundamentado no imaginário do público que consome conteúdo homoerótico. No ideal corporal difundido pela pornografia homoerótica, o corpo procurado e desejado na *internet* está relacionado a uma construção histórica. Remete ao cenário do pós-guerra onde observa-se o desejo pela virilidade dos

soldados, revolução sexual e a epidemia de AIDS na década de 80 onde difunde-se os ideais de corpo malhado de academia em oposição aos corpos magros e doentes dos portadores de AIDS.

Na época, ser sarado era sinônimo, sobretudo, de saúde e marca de distinção entre *gays* soropositivos e soronegativos. Tais ideais corporais revelam a valorização atribuído a aparência e a masculinidade heterossexual no desejo homoerótico (MISKOLCI, 2017).

Em princípio, a exibição de corpos musculosos nos traz a ideia de heteronormatividade. Afinal, constrói-se uma hierarquia de corpos que privilegia aqueles que se enquadram dentro do estereótipo masculino e coloca outros corpos como os passivos, ou seja, aqueles que representam uma feminilidade.

Dessa forma, o desejo homoerótico é inserido dentro de uma lógica heteronormativa que repete os padrões de relacionamentos heterossexuais entre homens e mulheres. E, se por um lado reitera o discurso de masculinidade viril, parte da cultura da virilidade e essencialmente problematizada, é importante lembrar que tais corpos tiveram um lugar importante na afirmação das identidades homoeróticas durante os anos de 1970/1980.

Hocquenghem (1980), mostra a rejeição da “bicha” por parte tanto dos grupos dominantes de direita quanto dos grupos revolucionários de esquerda. Logo, para se afirmar politicamente, havia a necessidade de se construir um diálogo que só poderia ser construído a partir de sujeitos com aparência heteronormativa.

A afirmação política é necessária para embrião as lutas por direitos igualitários nos anos seguintes. A constituição da virilidade *gay* não aparecia nesses contextos como uma lógica de opressão, mas como política de afirmação identitária de sujeitos que precisavam negociar elementos de sua existência, tal qual Hocquenghem (1980) que precisou esconder sua homossexualidade durante os anos em que esteve no grupo revolucionário comunista e que se utilizou da aparência “discreta” posteriormente para tecer diálogos com os grupos de esquerda.

No mesmo sentido, Pollak (1986, p. 54-75), aponta que à medida que a opressão cedia, grupos sentiam a necessidade de uma afirmação identitária que os afastasse da ideia do homossexual como um sujeito afeminado. Surgem aí as performances de hipervirilização como a cultura *Leather* que se apropria da estética dos motociclistas, os *Bears* grandes e peludos, etc. A performance de hipervirilização surge como contraponto ao caricato “afeminado” como forma de estética de emancipação que marca não apenas um diálogo com as instâncias dominantes, mas, também, afastar da luta por direitos a ideia de homossexual como sujeito frágil.

A diferenciação sexual marca as imagens na galeria de atores como uma diferenciação binária entre sujeitos mais viris que assumem o papel de ativo e sujeitos menos viris como

aqueles que são passivos. Essa diferenciação se dá na imagem e se consolida de forma grosseira na exibição do pênis potente em contraponto ao passivo que se exhibe de costas. Mas ela também é construída de maneira mais sutil, por exemplo, o corpo dos modelos ativos são essencialmente mais robustos e musculosos enquanto os passivos possuem uma característica mais afeminada, mais jovial em contraponto a estética bruta dos ativos. Braço, pênis e pelos são elementos de virilização que demarcam a diferença entre quem come e quem dá.

Fry (1982) identificou na década de 1980 que as práticas homoeróticas poderiam ser divididas em dois modelos diferentes e opostos. O primeiro modelo verificado se apresenta nas classes alta e média da sociedade, os homossexuais ditos assumidos ou entendidos, que constituem um modelo de relação pautado pela igualdade e simetria social e sexual. O segundo modelo, identificado nas camadas mais populares da sociedade, é o modelo hierárquico que reproduz valores heterossexuais: valoriza os atributos viris do macho enquanto despreza as características dos homossexuais afeminados.

Segundo Fry (1982):

Nesse sistema [...] são concebidos como pertencendo a duas categorias fundamentais homens e bichas. A categoria bicha se define em relação a categoria homem em termos de comportamento social e sexual. Enquanto o homem deveria se comportar de uma maneira masculina, a bicha tende a reproduzir comportamentos geralmente associados ao papel de gênero feminino. No ato sexual o homem penetra enquanto a bicha é penetrada. (FRY, 1982, P. 90)

Observa-se que existe um forte discurso presente na sociedade brasileira que busca dividir as práticas homoeróticas em um modelo binário. Então, surge o questionamento se tal diferenciação também acontece no decorrer das cenas e práticas sexuais, se o passivo se configura realmente como passivo, ou seja, como sujeito sem desejo à mercê do desejo do outro, ou se existe uma emancipação do desejo sexual passivo e a reivindicação do ânus como zona erógena.

O exercício da sexualidade é complexo para se cometer reducionismos possíveis que as performances possam contradizer uma ideia formulada previamente através da interpretação do discurso. Compreendo que a pornografia ao mesmo tempo que busca se enquadrar nas normas vigentes, tensiona os limites da norma sempre em um movimento de transgredi-lo.

Outro elemento importante presente na galeria de atores do *site* é que, em sua maioria, são atores negros, morenos ou que se enquadram no estereótipo comumente conhecido no Brasil como cafuzo, o homem popular. O *site* demonstra como utiliza a racialização dos atores como elemento erótico e, além disso, a presença do cafuzo evoca o estatuto do real em um discurso que remete a ideia de “homens de verdade e “sexo de verdade”. A ideia de sexo “*real*” se

consolida sobretudo pela prática sexual no *site* ser inteiramente *bareback*, ou seja, sem o uso de preservativo.

Bareback deriva do termo utilizado por *cowboys* nos Estados Unidos para denominar “*cavalgar no pelo*” ou “*cavalgar sem sela*”. Remete a ideia de sexo real que explora o estatuto do real marcado pela máxima visibilidade. A penetração se dá pele na pele, existe troca de fluidos e a câmera flagra todos os movimentos dessa interação quase proibida pelo fantasma das IST's.

A conduta de risco marca o discurso de virilização, onde o homem de verdade ao se colocar em risco prova sua virilidade. A virilidade, enquanto condição do homem de satisfazer seu desejo, não vê na conduta de risco um empecilho, mas uma prova de sua própria condição de macho. No mais, a ideia de sexo real reitera o estatuto do real que marca as produções como sexo verdadeiro e mostra que tudo é real, até a ejaculação.

Outra forma de navegar pelo *site* é através da galeria de cenas que são organizadas por temporalidade, dos lançamentos para as mais antigas. Uma capa estática exhibe em primeiro plano os atores que se exibem em cenas, mas ao passar o cursor do mouse em cima a imagem muda virando GIF de repetições em meio minuto de cenas do vídeo pornográfico. A maioria das cenas traz no título o nome dos atores que participam construindo assim a ideia de que os atores são os próprios personagens. Algumas cenas remetem a fantasia elaborada, a temática ou a prática sexual exibida na cena.

O destaque para o nome dos atores no título das cenas provoca a ideia de são cenas de sexo sem elaboração de roteiro ou narrativa; a narrativa é a própria narrativa sexual, sem desculpas. A elaboração de um *star system* é outro elemento que chama a atenção e insere o *site Hot Boys* no universo das produtoras pornográficas. O *site Hot Boys* consegue se consolidar no mercado nacional ao construir um forte *time* de *Stars System*, lançando no mercado internacional diversos atores.

Andy Star é um ator brasileiro, passivo, que foi lançado com exclusividade pelo *site Hot Boys*. Andy inicia a carreira pornográfica com um suposto vazamento de uma *sexy tapena internet*. Depois da polêmica que rendeu a demissão do ator, ele gravou alguns vídeos para a produtora *Hot Boys* o que rendeu a ele e ao *site* um prêmio *Sexy Hot*. Em seguida, Andy foi lançado ao estrelato gravando com produtoras internacionais como Tim Kruger e a gigante do mercado americano Men.com. Eduardo Picasso, Andy Onassis e Richard Thor são outros atores que tiveram sua estreia no *Hot Boys* e viram sua carreira internacional decolar fazendo sucesso nos Estados Unidos e na Europa.

Outro recurso que chama a atenção na galeria é o uso de *Graphics Interchange Format* (GIF) e como a utilização da repetição é manejada em produzir o apelo visceral do espectador. A galeria de cenas surge como um menu de possibilidades onde as imagens convidam a serem acessadas, o *gif* utilizado permite uma antecipação da cena que virá, provoca desejo e ao mesmo tempo produz expectativas sobre as cenas, as que seriam boas ou não.

Nesse sentido, os GIFs disponibilizados na galeria que permitem o acesso à página do vídeo são exibidos em um *looping* até que o espectador decida clicar e entrar na página do vídeo, ou passar para o próximo. Essas imagens configuram os elementos pré-cena, junto com as fotografias e a sinopse do vídeo, e são elementos que ajudam a constituir o ambiente do vídeo e antecipam a experiência para o espectador.

Além disso, destaco aqui, a luz de Paasonen (2011), o papel da repetição e do ritmo no apelo visceral e na ressonância carnal produzida no corpo do espectador. O GIF, por seu caráter repetitivo, cria um efeito quase hipnótico no espectador que se vê capturado pela repetição de imagens em um ritmo que é quase impossível de se desvencilhar. A experiência do GIF é uma experiência pornográfica em si, onde as repetições e o ritmo afetam o sujeito prendendo-o naquela imagem que pode ou não se consolidar no desejo de assistir a cena completa.

A sequência de imagens cortadas em eterna repetição produz um efeito de fascínio que captura o espectador. É um modo intenso de capturar a atenção do espectador para o conteúdo da cena e, por outro lado, a repetição em si exerce um fascínio sobre os olhos. Ao seguir o ritmo acelerado, tentar capturar os movimentos precisamente, o GIF se dá em ritmo próprio e conduz uma experiência única do conteúdo pornográfico.

1.1 O site *Hot Boys* e a pornografia *mainstream*

A pornografia enquanto tecnologia contemporânea regula corpos, desejos, se ocupa em diferenciar desejos e catalogar performances sexuais, em dividir práticas sexuais em convencionais e não convencionais, em *mainstream* e *underground*. Apesar de comungar com os discursos dominantes, seja objetificando o corpo da mulher ou reiterando hierarquias sexuais, ela se configura como um discurso transgressor. E como qualquer discurso que busca romper a normatividade das representações, a pornografia é alvo de censura.

A busca por material bibliográfico esbarra em manuais anti-pornografia e depoimentos pseudocientíficos e religiosos sobre os males da pornografia. Por outro lado, alguns autores buscam, através de dados mercadológicos e de acesso, a justificativa da relevância do campo de pesquisa de representações pornográficas.

Williams (2004) aponta que a pornografia produziu nas últimas décadas uma quantidade de filmes maior que Hollywood, que compreende desde as grandes produções, até as produções ditas caseiras, ou semiamadoras. Apesar disso, a indústria pornográfica conta com uma defasagem de regulamentação e controle de receita, sempre flertando com práticas ilícitas, o que prejudica qualquer estudo que pretenda se basear em dados mercadológicos, de acesso, financeiros, etc.

Vale ressaltar que não pretendo nesta pesquisa buscar por dados mercadológicos e gráficos de acesso. Ainda hoje, autores como Leite Jr. (2006) e Diaz-Benitez (1988) nos apontam a dificuldade de se encontrar dados confiáveis sobre a pornografia, sobretudo ao que tange a rentabilidade do mercado pornográfico.

A pornografia como discurso contemporâneo é uma herdeira da “ciência sexual” que, segundo Foucault (1988), emerge na passagem do século XIX para o século XX como um novo discurso sobre o sexo, organizando os debates sobre o sexo através do viés científico. A ciência sexual se organiza como discurso que pretende catalogar, organizar e disciplinar corpos, desejos e prazeres, organizando as mais diversas formas de saberes sobre o corpo e o sexo.

Apesar disso, as representações obscenas na modernidade estão presentes no discurso desde o Renascimento, através de textos, poemas e gravuras ou ir mais longe e observar representações obscenas desde a antiguidade clássica. Nota-se, então, que a humanidade sempre se organizou em meio aos discursos sobre a sexualidade e que esse discurso ao qual chamamos pornografia se configura a partir do final do século XIX e se consolida como indústria e mercado a partir da segunda metade do século XX.

O fenômeno da pornografia, e suas indefinições, fez emergir no final da década de 80 um campo de saber multidisciplinar que compreende essa forma de expressão visual, audiovisual e literária: os *Porn Studies* tendo como marco o livro escrito por Williams (1989), *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*.

É interessante perceber que desde o seu marco de surgimento, grande parte dos estudos em torno dos *Porn Studies* estão centrados nos estudos sobre cinema. É claro que a pornografia é, também, um gênero cinematográfico, mas é interessante perceber que outras facetas pornográficas tenham sido negligenciadas ao longo da história dos estudos sobre pornografia.

Percebe-se que desde o início, os debates sobre pornografia demandam um posicionamento pró ou contra pornografia. Devo salientar que essa pesquisa não assumirá nenhum posicionamento nesse sentido. Não é uma questão aqui tomar um posicionamento de um contra o outro, mas de trazer reflexões que possam, de alguma maneira, contribuir para o maior entendimento desse fenômeno que, desde sua legalização a pelo menos 30 anos, vem

ocupando cada vez mais espaço midiático, sempre encontrando uma maneira de permanecer em cena.

Conforme Williams(1999):

A questão a ser levantada a respeito dos filmes e vídeos pornográficos, produzidos inicialmente de modo ilegal e depois com produção e distribuição em massa, não é se são misóginos (muitos o são) ou se são arte (muitos não são), mas questionar o que define o gênero e porque tem sido tão populares. (WILLIAMS, 1999 APUD BALTAR, 2010)

Nesta pesquisa, não é uma questão definir se a pornografia e as representações pornográficas apresentam conteúdos misóginos e/ou homofóbicos e nem discutir se suas imagens se enquadram no contexto de arte. Claramente, não é o objetivo do *site* analisado se aproximar de uma produção artística. Mas a questão levantada por Williams continua pertinente ainda hoje. Porque são tão populares?

Pretende-se, aqui, tecer um debate sobre um produto cultural fortemente presente na vida contemporânea e problematizar seus discursos e representações. Compreendo que diversos enunciados que compõem o que hoje podemos perceber de discurso pornográfico vem atravessando a história. À luz do pensamento de Foucault (2008), percebo que diversas estratégias enunciativas são utilizadas para constituir um efeito de sentido dentro do discurso pornográfico contemporâneo.

Em Foucault (2008), compreende-se os enunciados como eventos reiteráveis que estão conectados por seus contextos históricos. Ele inaugura a possibilidade de interpretar os discursos para, através deles, traçar uma “história do referente”. Com essa premissa, o filósofo inaugura uma nova forma de pensar os objetos da história, como os discursos, pela interpretação destes como estratégia de construir um mapeamento sobre a história, partindo assim, não apenas do olhar para o enunciado em si, mas de uma análise que começa com a observação das práticas sociais que contribuem para a formação deste como discurso.

Hunt (1999) percebe a pornografia como constituída de muitas pornografias, como uma historicidade, ou seja, a própria concepção de pornografia enunciado pornográfico é constituído a partir de diversos discursos historicamente e socialmente construídos para que adquira hoje as características pelas quais a reconhecemos. Essa reflexão é um marco essencial para outros autores no Brasil - vale destacar Leite Jr.- terem a compreensão da pornografia como um processo histórico e como ela foi construída ou inventada no processo das relações sociais.

O que pretendo identificar nesse estudo são os diversos discursos presentes dentro do objeto pesquisado e como esses discursos se entrelaçam e se inscrevem no processo histórico para assumir a configuração que compreendemos hoje.

Ainda sobre a definição de pornografia, Baltar e Barreto (2014) definem sua faceta contemporânea “como um produto da cultura da mídia que estabelece novas construções discursivas que conformam identidades, performances de si e práticas de consumo ligadas a sexualidade”(BALTAR ET BARRETO, 2014). Elas encontram em Paasonen (2011) a base teórica para ancorar suas afirmações, pois a autora é uma das principais referências nos *Porn Studies* e que situa suas pesquisas em torno da pornografia *online* e da relação entre pornografia e mídias.

Paasonen (2011) define pornografia como:

Pornography is a modern popular media genre that has developed from the 18th century mass-produced literary fictions and graphic prints to photography, film, magazines, books, video, and the currently available range of digitally produced, distributed, consumed, and networked images, videos, webcams, and story archives.(PAASONEN, 2011, P. 1-29)

A pornografia como pensamos hoje, isto é, tendo como objetivo e seu único fim a excitação sexual do espectador, é um conceito recente que surge apenas na metade do século XIX. No entanto, pode-se classificar a origem da chamada pornografia moderna a partir dos registros de produção de imagens e gravuras obscenas que circularam durante o Renascimento devido o advento das prensas gráficas no séc. XVI.

A percepção é de que se uma nova tecnologia surgir, ela será usada para pornografia. Desde as prensas renascentistas, que popularizaram imagens e poemas obscenos, até a invenção da fotografia, que fez circular imagens de nus e cenas de sexo, e o cinema que sua invenção é utilizada para a transmissão de cenas pornográficas.

Segundo Leite Jr. (2006), a diferença seria a formação na segunda metade do século XX de uma indústria pornográfica:

Entre as mudanças culturais que caracterizaram o século XX, o surgimento de uma indústria de representação do obsceno e sua gradual legalização em vários países do Ocidente, a partir da segunda metade deste período, é um dos efeitos mais curiosos da chamada “revolução sexual”. Mais do que liberar a fruição dos prazeres, a pornografia legalizada explicita uma padronização dos desejos e uma domesticação dos corpos talvez nunca encontrada antes. (LEITE JR., 2006, p. 6)

Ainda que a história da pornografia se confunda com a história dos meios de comunicação, o que muda e faz da segunda metade do século XX um marco é a industrialização da produção pornográfica. É nos meados do século XIX que a pornografia surge como categoria reguladora (FREIRE, 2001, P. 65-85), surgindo em um momento onde a imprensa abriu às massas a possibilidade de acessar textos e imagens outrora reservados a elite.

A pornografia emerge como um conceito utilizado para monitorar e rotular moralmente setores da população. Hunt (1999), aponta que existe uma desproporção entre a história das

práticas pornográficas e a história da sua regulamentação. Durante o processo histórico foi empreendido um maior esforço na regulamentação do que na análise do conteúdo em si.

Segundo Hunt (1999), os esforços para controlar a pornografia ajudaram em sua definição:

A pornografia como categoria regulamentada surgiu em resposta a ameaça de democratização da cultura. A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou as massas a obtenção de escritos e ilustrações. (HUNT, 1999, P. 13)

Compreendo de Hunt (1999) e Leite Jr. (2006), que a pornografia se apresenta mais como uma definição conceitual do que possuidora de um rigor conceitual específico. A ideia de pornografia é difusa, imprecisa e um pouco indefinida, presente no senso comum e alimentada pela indústria do entretenimento. “A pornografia nasce como uma forma de classificação socialmente reconhecida, mas cientificamente indefinida, sob o viés da cultura de massas e do entretenimento”(HUNT, 1999, P. 103).

Nesse sentido, Paasonen (2011) nos faz pensar a pornografia como um fenômeno da cultura midiática. De fato., a pornografia encontra nas produções audiovisuais e na fotografia, nos seus dinâmicos processos de produção, distribuição e consumo, um lugar para se consolidar enquanto gênero.

A pornografia não é um tipo de obra cultural específica, mas, antes de tudo, uma forma de ordenação conceitual. A classificação “pornografia” é uma maneira de organizar e selecionar produções culturais, no caso, relacionadas às representações da sexualidade. Sendo assim ela é indissociável das ideias e do momento histórico que a conformam e que ainda hoje a organizam. (LEITE JR., 2012, P. 101)

Como explica Leite Jr. (2006), a produção de conteúdo obsceno entre os séculos XVI e XVIII possuíam um caráter crítico, político e social. O obsceno era utilizado para questionar instituições como a Igreja e a Monarquia, através da sátira, do uso do humor e da sexualidade. Posteriormente, novas formas de representação da sexualidade assumem o lugar de outras. E, se antes a obscenidade era utilizada como expressão, a partir de meados do século XIX o objetivo da produção pornográfica é a excitação sexual de seus consumidores.

O que é inédito não é a produção de representações explícitas sobre sexo e prazer como produto, mas sim a ampliação da produção e do consumo e o afastamento das obras obscenas de seu lugar de crítica das questões políticas. É nesse momento que a pornografia nasce, “do discurso obsceno sob o viés da cultura de massas e do entretenimento” (LEITE, 2009, P. 510).

A pornografia que se popularizou durante a Revolução Francesa lançava mão do conteúdo obsceno como forma de crítica política. Todavia, após o período de terror, os pornográficos se dedicaram quase que exclusivamente a produzir conteúdo que produzisse prazer em si mesmos. As imagens pornográficas perdem o teor político e passam a ter como objetivo a excitação

sexual do sujeito. É a produção em massa de textos e imagens com descrições de órgãos genitais e práticas sexuais com a finalidade da excitação sexual que marca o início da pornografia moderna.

Curiosamente, logo que a pornografia se torna popular, ela perde seu caráter político e se torna o que Preciado (2008) chama de dispositivo virtual masturbatório. É nesse momento que, segundo Hunt (1999), surgem as preocupações sobre a ameaça pornográfica que perduram até os dias de hoje. Ao se tornar “exótica e perigosa”, a pornografia precisava ser controlada, domesticada ou até mesmo erradicada.

Continuarei a discussão sobre algumas questões terminológicas que sinto necessário esclarecer antes de aprofundar sobre fundamentos históricos que formaram o que entendemos hoje por pornográfica. À luz do trabalho de Hunt, pretendo construir um recorte conceitual do discurso pornográfico que me interessa e é mais pertinente para essa pesquisa: a *pornografia gay online mainstream*.

Entretanto, para chegar ao modelo de produção/distribuição é preciso percorrer um caminho e, nesse caso, é necessário compreender a produção de filmes e revistas anteriores à *internet*, sua produção, distribuição e consumo e observar em que medida o objeto de pesquisa assimila antigos aspectos, em que medida ele inova ganhando aspectos inerentes a cultura das mídias na atualidade, sua relação com a *internet*, as redes sociais e o público consumidor que se torna cada vez mais participativo nas produções que deseja consumir.

1.2 Sobre o erotismo, homoerotismo e obscenidades

A disputa entre o erotismo e a pornografia talvez seja uma das maiores e mais extensas discussões no campo pornográfico. E, assim como Gregori (2003), discordo de uma distinção entre os dois termos e utilizo ambos indistintamente nesta pesquisa:

[...] ainda que o senso comum estabeleça uma distinção entre erotismo e pornografia, emprego os dois termos indistintamente, seguindo orientação dos estudiosos da tradição de escritos e imagens eróticas desde o Renascimento. (GREGORI, 2003, P. 94).

De fato, compreendo a complexidade da discussão que gira em torno dos dois termos e que isso não circula dentro do campo teórico dos estudos da comunicação. Visto os objetivos dessa pesquisa e a condução teórica e metodológica proposta, não pretendo aprofundar mais do que o necessário na discussão sobre os termos. Sinto a necessidade de me justificar apenas para que o leitor compreenda o seu uso na pesquisa e que não cabe aqui debater os limites entre o que é considerado erótico ou pornográfico.

Segundo Moraes (2003):

Por certo, a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria “erótico” ou “pornográfico” – reafirmada pelos historiadores, que preferem empregar os dois termos indistintamente – também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário. (MORAES, 2003, p. 129)

Ainda Moraes (2003), a característica essencial que definiria erótico ou pornográfico são discursos sobre a sexualidade. Acredito, e assumirei tal posicionamento nesta pesquisa, que erótico e pornográfico constituem parte do mesmo discurso e, por isso, serão utilizados aqui como sinônimos. A pesquisa trata de produções imagéticas e audiovisuais de caráter sexual, explícitas ou não, mas que representam um discurso específico sobre a sexualidade, ainda que eu compreenda que, desde a etimologia dos termos, sua definição visa um afastamento de uma e de outra.

Conforme Moraes e Lapeiz (1984), o termo pornografia vem do grego e refere-se ao hábito das prostitutas de escrever sobre seus clientes. É interessante observar que ainda hoje dentro do mercado sexual existe uma forte aproximação entre o mercado da prostituição e o da pornografia. Erotismo, por outro lado, provém de Eros, o deus do amor na mitologia grega. A distinção etimológica busca construir no senso comum as distinções entre os campos do erotismo e da pornografia (LEITE, 2006, P.22):

Os dois termos pretendem descrever um conjunto de sensações, sentimentos, ideias e atitudes relacionadas principalmente à temática sexual e suas figurações, mas, entre eles, existe uma enorme diferença implícita. A concepção de uma representação da sexualidade “pornográfica” e uma “erótica” visa uma separação sutil, porém persistente no imaginário ocidental. Conforme visto acima, a própria origem dos termos demonstra esta diferenciação. A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa a excitação dos apetites mais “desregrados” e “imorais”. Evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial e explícito. “Erotismo”, em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. Como o próprio nome vem de um deus, não de “mulheres da vida”, o tipo de paixão que sugere lembra a sutileza, a tensão sexual implícita, mas não abertamente exibida. (LEITE, 2006, P.22)

Pornografia seria a encenação do sexo ilegal, sujo, depravado enquanto que o erotismo seria as representações sexuais sublimes, legítimas e organizadas. A pornografia revela o desejo da carne enquanto que o erótico revela os desejos da alma (LEITE, 2006, P. 22).

Para Hunt (1999), a classificação e a divisão ocidental entre pornografia e erotismo são carregadas de senso moralista que possui o desejo de controle velado ou não. Avaliar determinada obra como erótica ou pornográfica é carregado de senso moral de aprovação e julgamento daqueles que a legitimam. Nesse sentido, classificar uma determinada obra como erótica é defendê-la do *status* perverso da pornografia. Assumir essa posição seria colaborar para a manutenção do *status quo* que ainda define pornografia como algo perverso e acaba por

destituir a pornografia do seu valor artístico e técnico enquanto gênero cinematográfico, fotográfico e literário.

Ainda sobre a relação entre erotismo e pornografia, Freire (2001, p. 65-85) capitaliza as contribuições de Bourdieu (1979) sobre capital cultural para teorizar a diferença entre o pornográfico e o erótico. Para o autor, o consumo cultural legitima as diferenças sociais de tal forma que o consumo de erotismo produziria distinção entre aqueles que consomem pornografia, isto é, o erotismo enquanto produto cultural refinado seria objeto de fruição de uma elite que se distancia e relega as classes mais baixas o consumo de pornografia.

O erotismo, então, seria carregado de valor estético, de beleza sublime, não seria objeto de excitação sexual ou de prazeres devassos, mas sim de uma espécie de prazer sublime, valorização da estética e do estilo. Por exemplo, assistir filmes pornográficos sem se excitar é uma marca de distinção entre aqueles que procuram o prazer sexual imediato e aqueles que fruem a obra, não um prazer ordinário, mas um prazer sublime.

Para Maingueneau (2010) o erótico e o pornográfico aparecem como julgamento qualitativo em obras que tematizam o sexo. O pornográfico fere a moral e os bons costumes, é feio e vil, corrompe os jovens e deve ser evitado. O erótico, por outro lado, é sublime, é belo e deve ser fruído, mas sem excitação sexual; é a nudez destituída de sexo. O pornográfico parece se situar à margem da sociedade, é proibido, clandestino, consumido em lugares duvidosos por pessoas de baixa moral. O erótico ocupa o *status* de arte, galerias e bibliotecas para senhores e gostos refinados.

Conforme Jorge Leite Jr.¹ a própria distinção entre arte erótica e arte pornográfica só faz sentido para nós, no ocidente, a partir do século XIX, onde determinados grupos sociais tentavam deslegitimar as representações sexuais criadas e consumidas por outros grupos, determinando aquele tipo de arte de menor valor, grotesco e inferior. A própria distinção entre erotismo e pornografia nos remete ao juízo de moral entre o sexo sadio e o sexo perverso, entre práticas sexuais legítimas e as patologizadas.

Dessa forma, as representações do sexo se inserem na estrutura de poder que visa manter as posições de quem está no poder através da valorização de suas diferenças, inclusive das diferenças de gostos e sexualidades.

Outro motivo para evitar a distinção nesse trabalho é por acreditar que não exista o bom ou o mau sexo, nem a boa ou a má pornografia e muito menos pretendo fazer juízo de valor de práticas legítimas e/ou sadias das práticas ditas perversas. Ainda que a pornografia apareça

¹<http://ciudadaniasx.org/erotismo-ou-pornografia/>

como ameaçadora e o erotismo como uma sexualidade domesticada, o objetivo de ambos é, sobretudo, evocar o prazer.

Bataille (1987) não procura fazer distinção entre pornografia e erotismo, mas considera em sua obra as produções obscenas como constituintes do discurso erótico, identificando o erotismo como uma produção unicamente humana, constituinte da condição humana, devido a transformação das relações sexuais em relações eróticas e na busca do prazer. O erotismo faz parte da dimensão humana, sempre presente, produzindo um desejo que contradiz a individualidade e está sempre próximo do prazer e da morte.

O erotismo seria ainda sensorial, conectado no âmbito das experiências e dos sentimentos, não estaria conectado somente ao ato sexual, e sim ao desejo de tocar, ao prazer de olhar, a vontade de sentir, ao momento compartilhado, a excitação. Ele se dá na busca do outro, na contradição da individualidade, de uma sensação de infinitude e continuidade no outro, é proporcionada pelo prazer e, por isso, buscamos o prazer no outro. Esse outro não apenas um outro físico, mas uma representação do outro, um outro imaginário capaz provocar sensações e excitação (BATAILLE, 1987).

Bataille (1987), utiliza os conceitos de continuidade e descontinuidade, e a tensão entre ambas, para elaborar seu pensamento sobre erotismo. Somos seres descontínuos, isolados e vivemos a solidão de nossas individualidades e, ainda que esbarramos em outros seres durante nossa vida, vivemos e morremos só. Porém, em nossa experiência, abrimos brechas, espaços, para continuidade que nos tira do isolamento e da solidão. Dentre as formas de experimentar a continuidade estão o erotismo, a morte e a violência e as formas de erotismo destacadas por Bataille vale a pena ressaltar uma, o erotismo dos corpos.

Bataille (1987), define o erotismo dos corpos como a forma mais visível de erotismo, que encontra sua experiência maior na fusão dos corpos durante o ato sexual. A fusão dos corpos constrói um momento de unicidade entre os corpos, dessa forma os indivíduos experimentam a continuidade. A pornografia então se configura como um espaço imaginativo de busca de continuidade, onde através de textos, imagens e vídeos, os indivíduos buscam o prazer no outro e se conectam, de forma imaginativa, a continuidade no outro. É uma promessa, um desejo que não tem a obrigatoriedade de se cumprir.

Outro conceito elaborado por Bataille (1987) que será utilizado nesta pesquisa, é o de transgressão como ruptura, como quebra das correntes das interdições. Ao compreender que vivemos em uma sociedade moral e rigidamente ordenada, a ordem se materializa no corpo através das interdições. Os limites que regem o mundo humano e visam nos afastar das características mais animais, o excesso, a desordem, o acúmulo são partes do universo do

interdito. O interdito limita a experiência humana, ordena a sociedade, delimita as ações e os desejos.

A transgressão é justamente a quebra das interdições e está associada ao excesso, ao desejo e ao pecado; é a entrada no mundo dos erotismos. Compreendemos aqui a pornografia como transgressão, pois constrói um discurso da sexualidade pautado no exagero, na libertinagem, no excesso.

No entanto, a transgressão e o interdito não são antagônicos, ao contrário, são momentos que os indivíduos experimentam. O indivíduo perfeitamente ordenado, ao experimentar o mundo do erotismo, transgride de sua posição inicial, mas retorna ao mundo dos interditos para construir sua posição social. Os efeitos da transgressão fazem emergir os desejos do indivíduo, mas não interrompem as interdições, nem vice versa, estão sempre em diálogo (BATAILLE, 1987).

O conceito justifica porque a pornografia, apesar de configurar como um discurso de transgressão, está fortemente conectada a discursos de interdição presentes na cultura, como a dominação masculina e a heterossexualidade compulsória que regem a formação dos sujeitos. Assim como os próprios sujeitos, a pornografia é um objeto contraditório em si, o que o torna amplamente rico de análise.

Para Bataille (1987), se a discussão entre pornográfico e erótico converge para um ponto comum, é que suas representações são sobretudo obscenas. O termo obsceno será recorrentemente utilizado nessa pesquisa para designar representações imagéticas e audiovisual de conteúdo explícito que circulam pelos diversos meios sociais devido a produção em massa. Dos panfletos do século XIX às transmissões de sexo ao vivo em *webcam*, esse tipo de imagem que traz em si um discurso sobre a sexualidade, explícita ou não, são tratados aqui como imagens obscenas.

Conforme Moraes (20013, p. 129), o termo *obscenus* significa em sua origem “mau agouro”. Por outro lado, para Leite (2006) obsceno também pode derivar do latim *scena*, que significaria *ob-fora*, *scena-cena*, ou seja, aquilo que fica fora da cena e para Baudrillard (2001) essa correlação não existe:

É óbvio que cena e obsceno não têm a mesma etimologia, mas é grande a tentação de aproximá-los. Pois a partir do momento em que há cena, há olhar e distância, jogo e alteridade. O espetáculo tem ligação com a cena. Em compensação quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento o olhar se extingue. Por exemplo, o pornográfico: é claro que aí temos o corpo por inteiro, realizado. Talvez a definição de obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica. (BAUDRILLARD, 2001, P. 29)

O que compreendo, segundo o autor, é que o obsceno revela o que fica fora de cena, coloca a ver, de maneira grosseira e rude, o que deveria ser apenas sugerido ou dissimulado. No cinema comum, por exemplo, os filmes *Hollywoodianos* ao tratar a temática sexual, amor e romance, constroem cercas que limitam a visão de interações sexuais que estão nitidamente ali. A cena embaça, escurece, a trilha sonora abafa os gemidos e a coreografia sexual quando aparece é sugerida por penumbras e silhuetas.

Na pornografia são postos a ver corpos em ereção, gozos, posições sexuais, closes, suor, gemidos, etc. Desde o princípio do cinema, com imagens de mulheres levantando as saias e homens abaixando as calças em ereção, a pornografia põe em cena, escancara aquilo que comumente está relegado à intimidade dos sujeitos. Ela revela segredos proibidos e mostra o que deveria ser escondido. E, ainda que nem toda obscenidade esteja ligada à pornografia, toda pornografia é obscena. (LEITE, 2006, p. 30)

Por outro lado, Leite (2006, p.30) revela algo curioso. Na regulação da indústria pornográfica contemporânea, a pornografia se apresenta como legal (tanto nos EUA quanto no Brasil) enquanto não é considerada obscena. O que a pornografia *mainstream* faz então é regulamentar e padronizar as práticas sexuais ditas legítimas e não obscenas, portanto, legais segundo a lei. Práticas que envolvem “perversões” ou o “sexo não-convencional” variam conforme a noção de obscenidade que as regulamentam gerando impasses judiciais constantes.

Segundo Leite (2006), para driblar a legislação, muitas produtoras utilizam recursos, práticas como *first fuck* ou chuva dourada que acabam causando problemas judiciais a diretores e produtoras. Os limites do que pode ser considerado obsceno ou não na indústria pornográfica é comumente revisto e transgredido.

Sob a métrica da obscenidade, a pornografia é dividida em dois modelos distintos e definidores: o *softcore* e o *hardcore*. O *softcore* seria a pornografia que não mostra imagens explícitas, ou seja, não possui closes de genitálias, nem ejaculação, não mostra o membro ereto, quando muito aparecem apenas os seios das mulheres. Muitas vezes o *softcore* se utiliza de uma linguagem a parecer um filme de nu artístico.

No Brasil, algumas emissoras de televisão transmitiam filmes *softcore* depois da meia-noite. A escala de obscenidade permitia que esses filmes que mantinham o sexo de maneira implícita pudessem ser transmitidos nos canais abertos.

Já a pornografia *hardcore* é aquela que abrange a maior parte do conteúdo pornográfico acessado na *internet* e da qual esse trabalho irá pesquisar. A segmentação do mercado se deve também por uma questão jurídica de determinar conteúdos legais ou ilegais, permitidos ou

obscenos. Dessa forma, os filmes *Hardcore* são aqueles que colocam em cena tudo aquilo que seu concorrente “*leve*” esconde como ereções, closes nas genitálias e ejaculações fenomenais.

O desejo contemporâneo por visibilidade coroou a pornografia *hardcore* como o produto pornográfico por excelência. Todavia, a própria pornografia *hardcore* se divide em sexo convencional e sexo não convencional como exemplificado por Leite (2006, p. 30).

Considera-se sexo-convencional aquele que comumente segue o *script* feleção-penetração-ejaculação, comum a praticamente todas as cenas pornográficas na atualidade. É o sexo que geralmente está mais próximo da legitimidade e da aceitação social e do senso comum. O sexo oral, a masturbação, a penetração vaginal ou anal e o gozo se dão na forma do famoso *Money shot*, geralmente no rosto. As práticas - como *bareback* - que agregam determinado valor a produções pornográficas, se encaixam dentro da seara do chamado sexo-convencional.

Já os filmes de práticas chamadas de não-convencionais abrangem quase uma infinidade de práticas sexuais que são organizadas e categorizadas em *sites* especializados. De práticas como *gang bang* e chuva dourada, *fist fuck* até práticas sexuais de determinadas comunidades como a BDSM parecem ser encaradas pelo mercado pornográfico como práticas não-convencionais.

No que tange à pornografia homoerótica parece que os limites entre convencional e não convencional são ainda mais turvos. Ainda que existam *sites* especializados em *gang bang*, *fist fuck* e *spank*, por exemplo, é comum que grandes produtoras assimilam tais práticas e reproduzam na forma de conteúdo *mainstream*. É comum que grandes produtoras produzam, vez ou outra, filmes que abranjam práticas não convencionais como fetiche. Então, parece que no universo pornográfico os limites entre convencional e não convencional estão sempre se estreitando, de modo que um assimila o outro.

Aprofundando a questão, Williams (2004) contesta que as pornografias estejam em um patamar de obscenas e utiliza um neologismo próprio criando os termos *on/scene* e *on/scenity*. Para ela, as pornografias não se encontram mais obscenas, ou fora de cena, ao contrário, elas estão cada vez mais postas em cena, no cotidiano dos indivíduos. As novas tecnologias propiciaram uma proliferação da pornografia nunca antes vista pois, se outrora os indivíduos deviam ocupar espaços mais privados para consumir conteúdo pornográfico, com o advento dos *smartphones* a pornografia pôde ser consumida em qualquer lugar, no transporte público, na mesa de jantar, na sala de aula.

On/scene is one way of signaling not just that pornographies are proliferating but that once off (ob) scene sexual scenarios have been brought onto the public sphere. On/scenity marks both the controversy and scandal of the increasingly public representations of diverse forms of sexuality and the fact that they have become increasing available to the public at large. (WILLIAMS, 2004)

Williams (2004) defende que, se antes as pornografias foram sendo trazidas cada vez mais às esferas públicas, a chamada democratização da pornografia traz a possibilidade de qualquer um procurar qualquer tipo de pornografia que o agrade, em qualquer lugar. A facilidade de acesso, somado ao imenso catálogo disponível gratuitamente e pago na *internet*, faz com que o sujeito seja impelido a buscar aquilo que mais lhe dá prazer, explorar suas fantasias com criatividade e sem medo de julgamentos.

Conforme a autora mostra, aquelas questões que estavam outrora obscenas, agora nos espream. As questões antes evitadas, seja por juízo moral ou ético, agora fazem parte dos discursos sobre sexualidade. A pornografia, então, nunca esteve tão em cena.

Outro termo que será utilizado nesta pesquisa e que sinto a necessidade de contextualizar, é o termo homoerótico. O homoerótico surge aqui como um substituto para os termos *gay* ou homossexual. Por exemplo, ao invés de imagem *gay* ou *site gay*, será utilizado imagem homoerótica e *site* homoerótico.

De acordo com Arias e Amaral (2016), o termo *gay* ou homossexual refere-se não à prática sexual em si, mas à identidade dos sujeitos que o pratica, isto é, fala dos sujeitos. O termo homoerótico, por outro lado, fala sobre as práticas sexuais em si, faz alusão ao desejo e de modo mais impessoal limita manifestações identitárias. Compreendendo que nessa pesquisa não falo dos sujeitos que se apresentam no *site* e sim de suas representações.

Cita-se, aqui, para complementar a reflexão acima, Costa (1992), que dá outro panorama do termo homoerotismo. Para ele:

Homoerotismo é preferível a "homossexualidade" ou "homossexualismo" porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à ideia do "homossexual". Isto significa, em breves palavras, que toda vez que as empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existem uma sexualidade e um tipo humanos "homossexuais", independentes do hábito linguístico que os criou. (COSTA, 1992, P. 11)

O autor explicita que a palavra homossexual carrega em si, como herança discursiva, o pensamento médico que o criou, ou seja, determinaria a homossexualidade como uma prática sexual perversa. O termo homoerotismo não possui o mesmo fardo moral que a palavra homossexual e, para não associar às práticas eróticas entre pessoas do mesmo sexo como algo interdito é preferível a utilização deste termo.

Para Arias e Amaral (2016), seguindo as reflexões de Costa, o termo homossexual seria mais adequado também do ponto de vista de consumo, já que os consumidores, neste caso, de um *site* pornográfico voltado para o público homossexual masculino partilham em comum não

apenas uma identidade sexual, mas, sobretudo, partilham desejos independentemente da questão identitária.

Nesse sentido, o termo homoerotismo seria mais flexível ao deixar de lado a rigidez e os rigores das questões identitárias mesmo que ele tenha sido utilizado em relação à epidemia da Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) na década de 1980, sendo associado como antecâmara da morte, ou seja, às práticas homoeróticas levavam o sujeito à terrível morte pelo vírus Human Immunodeficiency Virus (HIV).

Conforme Costa (1992, p. 11), esse período já passou. Nos dias de hoje não se associa tão frequentemente o HIV à homossexualidade, tendo passada a epidemia e com o desenvolvimento de tratamentos eficazes, formas de proteção e profilaxia como a própria estética que associa homossexuais ao HIV se desfez. No entanto, o preconceito sexual permanece, pois, ainda hoje, as pessoas são assassinadas por homofobia. Os crimes de ódio não diminuíram nos últimos anos, ao contrário, apesar da mudança na legislação ainda experimentamos dias sombrios no que tange às estatísticas de crimes homofóbicos.

Outro motivo para utilizar o termo homoerotismo como alternativa ao termo homossexual é que, no universo dos homens que fazem sexo com homens - sobretudo dentro do mercado sexual e pornográfico - muitos não se identificam identitariamente com o rótulo de homossexual. Dizer que o *site Hot Boys* seria um *site gay* implicaria em uma imposição identitária que faz com que os atores que representam o sexo em suas cenas sejam homossexuais.

No entanto, ao defender o uso do termo homoerótico, me distancio de questões identitárias, mas defino que as práticas eróticas que acontecem naquele espaço de produção de representações audiovisuais são práticas homoeróticas. Acredito, assim como outros autores, que as práticas sexuais devem ser dissociadas, ou seja, consideradas separadamente da identidade dos sujeitos.

1.3 Contextualização da pornografia homoerótica

Ainda que as representações de nudez e sexo tenham surgido junto com a criação dos aparelhos de captação de imagem, isto é, desde a invenção da fotografia em 1839 e da invenção da imagem em movimento em 1873, esses aparelhos de fazer imagem produzem representações de corpos nus, em cenas de intimidade, romance e sexo. Todavia, essas imagens não contemplavam as práticas homoeróticas, que eram raras, praticamente inexistentes nesse período.

A pornografia, construída para o olhar e fruição masculinos, desde o início da sua produção pornográfica passava pelo crivo heteronormativo. Ainda assim, a produção de imagens de pênis eretos e corpos masculinos nus datam da invenção da fotografia e ajuda a construir um cânone de representação homoerótica da qual a pornografia contemporânea se torna herdeira.

A pornografia *gay* vai tomar os moldes que conhecemos atualmente apenas na década de 1970, nos Estados Unidos, com o surgimento de um “mercado de consumo homossexual”. As imagens homoeróticas aparecem junto com o surgimento da fotografia em 1839. O advento da tecnologia de impressão é considerado o grande marco inicial do surgimento e consequente popularização de imagens obscenas. A fotografia é a grande responsável pelo desenvolvimento e proliferação dessas imagens.

As primeiras fotografias de nu masculino possuíam como propósito o estudo acadêmico e morfológico, funcionamento de músculos, conhecimento anatômico, etc. No final do século XIX as imagens de nu homoerótico começam a aparecer. Eugene Durieu já fotografava nus masculinos desde 1854 (ABOUDRAR, 2012, P. 495), muitos dos quais foram pintados pelo seu amigo Delacroix.

As fotografias de Durieu desvelam a condição frágil desses homens, lutadores de feira, ex-soldados e boêmios pagos para se despirm diante da câmera. É interessante perceber que a fotografia rompe com a convenção artística, na academia francesa onde pintava-se o pênis aos moldes gregos: pequenos, discretos de modo a evocar a virilidade através da razão e da temperança.

Os homens das fotografias de Durieu ostentavam pênis grandes, grossos, testículos pesados, abomináveis para a convenção artística, mas que irá definir a representação pornográfica que marca os séculos XX e XXI. Delacroix observa os homens fotografados por Durieu com assombro e deleite; os corpos atléticos, pelos abundantes, barbas e bigodes e aquelas genitálias fascinantes.

No final do século XIX o Barão de Von Gloeden especializa-se em fotografias de nu masculino ao ar livre ao qual ele denominou “fotografias arcadianas”. Evocando na fotografia a ideia de Arcádia com homens nus, ao natural, exibindo sua virilidade flácida e sua sensibilidade em meio à comunhão com a natureza em uma aura de inocência e sonho.

Gloeden se instala no início do século XX em Taormina, na Itália, e se dedica a fotografar a nudez de homens da vila Siciliana como jovens adultos, adolescentes em meio a tecidos, colunas gregas, cachos de uvas, flores e folhas. Ainda que o nu seja frontal, muitas vezes em seu tempo é enxergada como uma imagem idílica, destituídas de sexo.

Após a morte do fotógrafo, em pleno período fascista, é instaurado um processo para proibir a divulgação do material de Gloeden. E qual era o motivo? Não era a nudez em si, mas o tamanho do pênis dos modelos que, por não seguir o padrão grego e serem demasiado grandes, tornavam-se, assim, obscenos. A fotografia de Gloeden é censurada pelo tamanho do pênis dos modelos, um tabu que perdura ainda hoje.

Guglielmo Plüschow foi outro fotógrafo alemão que se dirigiu para a Itália para fotografar seus nus masculinos. Guglielmo e Vincenzo Galdi, foram responsáveis por registrar corpos masculinos nus no final do século XIX e início do século XX. Galdi foi um dos pioneiros em fotografar o pênis ereto ou semiereto trazendo a sexualidade para os nus masculinos.

Nas últimas décadas do século XIX, os cartões postais com imagens de nus artísticos foram barateados, ganhando destaque na difusão de imagens pornográficas entre as classes mais baixas. É nesse momento - quando a imagem entra em cena e alcança sobretudo a classe trabalhadora - que a pornografia emerge como um gênero separado de representação (HUNT, 1999).

A nudez não era regra nas fotografias obscenas desse período, ao contrário, muitas fotografias mostravam mulheres levantando as saias, mostrando os seios, com roupas íntimas, etc. como é demonstrado no livro de imagens *The Rotenberg Collection*, uma coletânea de imagens obscenas que data desde a criação da fotografia, fazendo um panorama de um século de fotografia.

Na publicação, é possível ver imagens de homens, quando não inteiramente nus, com suas calças arriadas, mostrando o pênis ereto, utilizando uniformes. Os homens e as mulheres que aparecem nas fotografias obscenas do final do século XIX e início do século XX pertencem a determinadas classes sociais e raciais. São marinheiros, padeiros, carteiros, leiteiros; homens da classe operária, negros e indígenas.

Conforme Abouddar (2012), essas imagens constituem um “imaginário erótico de uma burguesia que dele se exclui”, ou seja, são imagens para alimentar o imaginário da classe burguesa sobre os sexos das classes populares, dos marinheiros e das prostitutas. Ao mesmo tempo que a burguesia se deleita com os pênis grossos dos carregadores ou lutadores de feiras, ela afirma que não faz parte daquela classe e reafirma sua dominação.

Uma outra ressalva a ser feita é que, ainda que existam diversos registros de imagens homoeróticas nesse período, a grande maioria das imagens em circulação privilegiava o corpo feminino, logo, as imagens de homens nus aqui citadas se apresentam mais como exceção do que regra na produção de imagens pornográficas do final do século XIX e início do século XX.

Os cartões postais foram os responsáveis por disseminar a imagem pornográfica entre as classes populares. A partir do surgimento das revistas eróticas que foram adentrando cada vez mais os meios sociais, as imagens pornográficas chegaram ao Brasil através de cartões-postais clandestinos vindos da Europa. Logo em seguida, surgiram as revistas de conteúdo erótico denominadas “*Galantes*”. Entre 1989 e 1916 circulava a revista semanal chamada *O rio Nu72*, especializada em publicar cartões postais eróticos com mulheres seminuas. Nesse período, estavam mais para semanários satíricos que misturavam humor com imagens obscenas do que para revistas pornográficas propriamente ditas (LEITE, 2006).

No que tange ao homoerotismo e a circulação de imagens e gravuras homoeróticas, nesse período irão emergir imagens clichês que fetichiza o racismo e o preconceito racial daqueles que consomem esse tipo de imagem:

Essas imagens de fato, resgatam clichês familiares ao racismo e ao preconceito social (tingidos, no caso, de admiração): árabes, negros e proletários com membros bem avantajados. Menção especial deve ser feita a duas profissões regularmente associadas a dimensões íntimas impressionantes: eclesiásticos e marinheiros. (ABOUDRAR, 2012. PG. 506)

A fantasia em torno de clérigos e marinheiros parece atravessar o século XX. A imagem do clérigo bem dotado que luta contra seus instintos sexuais para servir a castidade é vista como uma imagem de subversão e crítica. É interessante perceber que tal imagem atravessa o século XXI. Em 2015, a produtora do fotógrafo e diretor Georges Duroy, Bel Ami, grava no vaticano o polêmico “*Scandals in the Vatican*”.

O ator Joel Birkin, responsável por alçar a fama de *porn star*, no filme, interpreta Brother Massimo, um padre que, devido ao tamanho exagerado, seu pênis tem que lutar contra o desejo sexual que sente por turistas. Na primeira cena do filme, o Padre, ao acordar, se masturba em sua cama, mas não sem antes esconder a foto do Papa Francisco em sua cabeceira. A imagem dos padres devassos e abundantemente dotados atravessa a Idade Média e chega à modernidade, desde Rabelais que aponta que até a sombra de um sino do monastério é fecunda (ABOUDRAR, 2012).

Outro clichê moderno, mas que atravessa todo século XX, é a do marinheiro: jovem, atlético, dotado e viril. Nas ilustrações que Jean Cocteau faz de *Querelle de Brest*, de Jean Genet, o protagonista, o jovem marinheiro assassino, é desenhado revelando o grande e pesado pênis, pelos pubianos e cabelos soltos. O traço de Cocteau é de uma grande sensibilidade, mas seus desenhos ajudam a construir uma linguagem sobre o imaginário homoerótico que perdura até hoje.

Em uma das ilustrações, Querelle aparece fumando um cigarro, a toalha enrolada na cintura deixa aparecer o pênis grotesco, exageradamente grande com grandes testículos pendurados. Em outro desenho, o mesmo protagonista aparece ereto, a toalha está pendurada no pênis tal qual um cabide, o tamanho do membro é tal que se confunde com o braço do protagonista, os pelos pubianos fartos e o uso da boina característica de marinheiro definem essa imagem. Uma das mais emblemáticas imagens desse livro é a ilustração de sexo oral no momento da ejaculação, caracterizando o que Linda Williams denominaria décadas depois do grande elemento pornográfico, o *money shot*.

Antes de Cocteau, ainda na década de 1930, Charles Demuth dedicava uma série de ilustrações em aquarela de marinheiros em encontros homoeróticos. Entretanto, como apontado por Aboudrar, essas imagens não circulam publicamente, ao contrário, eram reservadas às esferas dos “iniciados” (ABOUDRAR, , P. 504). A versão ilustrada por Cocteau do romance de Genet é publicada e distribuída clandestinamente. As aquarelas de Demuth e outros artistas são encomendadas e utilizadas em acervos e coleções particulares, longe dos olhos da censura e da polícia. No entanto, não quer dizer que imagens homoeróticas não circulassem a olhos vistos.

Na década de 1930 ficaram populares as revistas masculinas com matérias sobre atividades físicas e estilos de vida. As imagens traziam referência às fotografias do Barão Von Gloeden, com temática grega. Essas revistas exibiam fotos de nu masculino com temática da cultura clássica, dentro dos cânones das academias de arte e mantém sua circulação até as décadas de 1950-70.

Nas revistas, os corpos masculinos são exibidos em poses, vestimentas, cenários inspirados na cultura clássica grega, como que se, de alguma maneira, o tema da antiguidade fosse um alibi para a exibição dos corpos nus. E, sobretudo as publicações americanas, irão popularizar o uso da antiguidade clássica como tema de exibição do nu masculino.

A associação do corpo musculoso com temáticas gregas irá atravessar o século XX em uma tentativa de retirar das imagens homoeróticas o teor sexual. Dentre as revistas que surgem nesse período, é importante para esta pesquisa destacar uma: a *Athletic Model Guild* (AMG) de Bob Mizer. A revista irá ajudar a popularizar o formato *beefcake* nos EUA, utilizando fotografias de jovens atléticos em poses sugestivas, nus ou seminus para o deleite do público. Ainda que até a década de 1960 fosse classificada como revistas sobre o corpo e saúde, seu público alvo eram homens que possuíam desejo homoerótico.

Na época em questão, é importante ressaltar que a mera menção de nudez masculina era passível de prisão nos Estados Unidos. A AMG surge em 1945 com a revista, mas dois anos

depois, seu fundador Bob Mizer é preso, acusado de fazer sexo com um modelo menor de idade. Mizer fica um ano preso, mas em 1954 é novamente preso por distribuição ilegal de material pornográfico. O material em questão era uma série de imagens em preto e branco de homens fisiculturistas nus e seminus.

A AMG evolui gradativamente durante os anos de uma revista de *beefcake* para uma pioneira em conteúdo pornográfico homoerótico e sua fórmula irá perdurar durante o século XX inspirando outras revistas. Entre 1950 e 1970, Mizer irá filmar uma série de filmes curta metragem em 16mm retratando cenas de modelos nus, dos jovens musculosos dos anos 30 aos *cowboys* da década de 1970. Na década de 70, Mizer vai ganhar destaque fotografando celebridades para a revista, como Joe Dallesandro e Arnold Schwarzenegger.

A AMG foi uma pioneira na pornografia gay e as imagens de Mizer foram marcos importantes na representação do corpo masculino para o público *gay*, definindo os modelos de corpos exibidos ainda hoje pelas produtoras pornográficas.

Alguns exemplos de publicações no estilo *Beefcake* no período entre a década de 1930 e 1970 são: *Adonis*, *Male Figure*, *Physique Pictorial*; esta última contando a colaboração por diversas vezes do ilustrador Tom of Finland. É através da revista que o ilustrador finlandês ganhou fama nos Estados Unidos, em que suas imagens vão marcar a iconografia pornográfica homoerótica durante todo século XX e XXI.

As imagens de motoqueiros, soldados, marinheiros com grandes pênis em cenas homoeróticas em lugares públicos alimentam o imaginário pornográfico do artista. Durante a Segunda Guerra Mundial, quando o exército nazista invade Helsinque, era comum o encontro sexual entre soldados e civis em parques públicos durante a noite. Observador desse fenômeno que irá marcar a arte de Tom.

A maior contribuição de Tom para representar os homossexuais talvez seja a virilidade dos modelos desenhados. Ele exhibe cenas homoeróticas entre homens viris, musculosos, que disputam fisicamente o prazer homoerótico. O bigode, o couro, os pelos abundantes são parte de uma iconografia que vigora ainda hoje no discurso e no imaginário. Bob Mizer mostrava curtas metragens de homens nus brigando, se embebedando, fazendo brincadeiras públicas e as ilustrações de Tom of Finland mostravam as relações homoeróticas entre tipos hiper viris; as curtas e as ilustrações vão ser responsáveis por introduzir a imagem do homossexual viril no imaginário social sobre as práticas homoeróticas.

No Brasil, um dos grandes responsáveis por ajudar a construir um imaginário homoerótico sobre os corpos masculinos será o fotógrafo Alair Gomes. Diferentemente da cultura europeia e americana, Alair não utilizava a antiguidade grega para representar corpos

nus, nem tampouco evocava clichês fetichistas como o marinheiro e o *cowboy*. O corpo em cena na fotografia de Alair era o corpo naturalizado do esporte.

Em Alair, a prática esportiva era o álibi. O artista utilizava a praia como cenário para suas fotografias e essa iconografia foi importante para que, posteriormente, as produtoras estrangeiras fossem buscar nesse cenário, na praia e nas matas brasileiras, e nos corpos definidos por Alair, exóticos e belos, um produto ideal para exportação no mercado pornográfico dos anos 80/90.

É interessante perceber que os fotógrafos que mostram corpos de atletas buscam uma certa imunidade ao teor sexual. Mostra-se o corpo, mas tenta, de toda maneira, destituir a imagem do sexo. Nas imagens de Alair o sexo está ali, às vezes discretamente como, por exemplo, nos pelos púbicos que saltam da sunga do mergulhador, no volume na sunga do atleta deitado ou na sunga cavada mostrando a marca de sol nas nádegas.

Em algumas cenas, Alair é o *voyeur* olhando sorrateiramente através da lente, os mergulhadores e atletas de praia, outras o teor pornográfico fica evidente, uma vez no estúdio as fotografias ficam mais explícitas. Aparecem o corpo nu, nádegas desnudas, pelos pubianos fartos, pênis, axilas e mãos em primeiro plano.

A série *Symphony of Erotic Icons*, fotografada entre 1966 e 1978, talvez seja um dos maiores marcos na cultura homoerótica nacional. O corpo masculino aparece fragmentado, o pênis e os pelos parecem ter lugar de destaque, às vezes ereto, semiereto, sugestivo. É considerada a obra prima do artista, uma ode ao corpo masculino e se insere, como as obras de Tom of Finland e Bob Mizer, na construção de um imaginário homoerótico sobre o corpo masculino.

A década de 1960 marca a primeira publicação abertamente homoerótica no Brasil, *O Snob*, publicação que circulava no Rio de Janeiro entre 1963 e 1969. No entanto, é importante ressaltar que as publicações pornográficas de conteúdo homoerótico só vão ganhar força no país a partir do final da década de 80 e terão seu boom na década de 90 com a consolidação de um mercado de consumo voltado para o público homoerótico. Esse público abrange não apenas a pornografia, mas bens de consumo, cuidado de beleza, comportamento, moda, etc.

No que se refere à história da pornografia, o marco posterior ao surgimento da fotografia foi o advento da imagem em movimento, o cinema, que surge no final do século XIX. Assim como ocorreu com a fotografia, com o surgimento dos primeiros aparelhos de captação de imagem em movimento as cenas de nudez e sexo foram filmadas (ABREU, 1996). Na virada deste século, registram-se imagens de dançarinas vestidas com roupas sensuais, um prelúdio do que viria a seguir.

No entanto, é a partir da primeira década do século XX que os primeiros filmes pornográficos irão surgir, os conhecidos como *Star Movies* ou filmes para homens. O conteúdo produzido nesse período pode ser considerado como protopornográfico, caracterizado pela busca de corpos exóticos.

Como a grande maioria dos filmes desta época, que se pode chamar de primitiva (1896-1912), os *stars films* ou *dirty movies* eram (são) filmes curtos, de cerca de sete minutos ou menos, mudos e em preto-e-branco. Caracterizavam-se por uma concepção teatral do espaço cênico, um traço típico dos filmes primitivos. Um *masters hot* plano frontal de conjunto, contendo quase toda a ação permitia a compreensão do cenário e das ações, e o corte para o interior do quadro cinematográfico era geralmente viabilizado pela estratégia utilizada então pelos *voyeur films*: para destacar algum personagem, ação ou objeto, fazia-se encontrar o olhar de algum personagem com o do espectador. (ABREU, 1996, p. 44)

A produção dos *stars movies* é internacional e alguns creditam que seu início foi na Alemanha, na Argentina, no México ou na França, mas é nos Estados Unidos que esse tipo de produção vai ganhar força. É nesse país que, junto com o surgimento dos estúdios cinematográficos e uma crescente indústria do entretenimento que os *stags* filmes irão ganhar força. Nasce nesse momento a indústria pornográfica (LEITE, 2006).

Inicialmente, a filmagem de corpos nus será permitida apenas para fins médicos e científicos. Nas primeiras décadas do século XX as filmagens serão impulsionadas pelo olhar curioso do público, o público como *voyeur*:

Até os fins da década de 30, a produção filmica estava vinculada a um estilo de filmagem que era impulsionado pelo olhar curioso do público, o *voyeur films*. A objetificação dos corpos expostos no cinema era feita através da representação de parte desses corpos, como o close do órgão sexual feminino (a vagina). Esse tipo de ênfase dos filmes era direcionado a um público composto por homens, revelando algo até então escondido e proibido. Os *stag films* se tornavam então meios para o desenvolvimento de um tipo de pedagogia pornográfica para esses homens. A encenação do sexo que aparecia nas telas de salas de projeção particulares ou de apresentações em horários restritos a cavalheiros em cinemas convencionais da França e de Nova York mostrava apenas uma restrita simulação do ato sexual heterossexual. O pênis e os homens não apareciam nesses filmes, as heroínas eram as mulheres, e o tom *voyeurístico* dos filmes objetivava que os espectadores se identificassem como possuidores daquelas mulheres. (REGES, 2004 pg. 23)

Segundo Abreu (1996), os *stags movies* possuíam um caráter pedagógico de iniciação a masculinidade para muitos homens. A experiência de assistir um *stag movie* com pequenos grupos de homens e a maneira da construção do filme, geralmente onde a câmera se coloca como o próprio espectador que observa e por vezes interage com a personagem, impele aos homens se identificarem com a própria plateia, com outros homens.

Dessa forma, o espectador partilha com os outros espectadores o conhecimento fascinante sobre o corpo feminino exposto no filme e a excitação do próprio corpo em um

processo de construção identitária do gênero masculino tal qual identificado por Welzer-Lang na formação da masculinidade dos sujeitos.

Ainda Abreu (1996), nos *stags movies* existe um fascínio muito particular pela repetição, fascínio esse trazido pela novidade da imagem em movimento. Os filmes de produção precária exibem geralmente cenas de ação genital sem continuidade temporal. Um fato curioso apontado por Leite (2006) é que na primeira fase dos filmes pornográficos, que se estenderá até os anos de 1940, não existe uma distinção exata entre sexo convencional e não convencional. Segundo o autor a única distinção feita nos *stags movies* é entre sexo heterossexual e homossexual, privilegiando o primeiro e anulando quase que totalmente o segundo.

Muitos dos elementos que fundamentam a atual pornografia *mainstream* já se faziam presentes desde as primeiras exibições dos *stags movies*, por exemplo, cenas de sexo entre mulheres para fruição masculina, uso de brinquedos sexuais introduzidos na vagina como massageadores, bananas e cenas de *fist fuck*. Práticas de *bondage*, *spanking*, utilização de roupas erotizadas também faziam parte do repertório sexual dos *stags movies*.

Abreu (1996) cita que o primeiro filme pornográfico no sentido contemporâneo do termo foi o filme *Free Rides*, de 1915 rodado em 35mm. O conteúdo homoerótico era nulo nessa primeira etapa da pornografia, até mesmo a aparição do pênis em cena era rara; os closes de genitálias eram quase exclusivamente vaginais. As primeiras produções pornográficas passavam, sem dúvida, pelo crivo heteronormativo pois eram filmes produzidos por homens heterossexuais para homens heterossexuais o que limitou o surgimento de conteúdo voltado para outro tipo de público, em especial o público homoerótico.

De acordo Abreu (1996), com a chegada da década de 1950 surgem os chamados *nudies*, filmes que aproveitaram a onda do naturalismo para gravar pessoas nuas em campos de nudismo, mas, devido à censura, a nudez completa era proibida. Esses filmes não tinham o intuito da insinuação sexual e o objetivo era mostrar os benefícios e as alegrias da vida saudável e em comunhão com a natureza. Curiosamente, os filmes se mostram um sucesso devido ao conteúdo permitido revelar seios e nádegas fartas a todo momento.

A partir de 1967 os filmes pornográficos passaram a circular clandestinamente, com o surgimento do filme 8mm em 1950 e o barateamento do formato 16mm que proporcionou aos pornográficos baratear suas produções. E, ainda que nos circuitos clandestinos, o filme pornográfico saiu da esfera privada e das pequenas exibições de *stags movies* para ocupar as salas de cinemas, entrando, assim, na esfera pública. Tal movimento só será revertido na década de 1990 e nos anos 2000 com o advento e popularização da *internet*.

Em 1969, com a legalização da pornografia na Dinamarca, um novo mercado se abriu, o mercado de documentários sobre a produção pornográfica dinamarquesa. E, sobre a pretensão documental, imagens de pessoas nuas, cenas de sexo sem close ou penetração invadem as salas de cinema e popularizam o gênero.

Em 1970, o documentário *Censorship in Denmark: A New Approach*, de Alex De Renzi, irá exhibir pela primeira vez na história um pênis em ereção dentro de um cinema não pornográfico.

Em 1972 aparece nos cinemas o mais famoso filme pornográfico, o chamado *Garganta Profunda (Deep Throat)* de Gerard Damiano. Abreu (1996) destaca como a santíssima trindade da pornografia os filmes *Garganta Profunda (Deep Throat)*, *O Diabo na Carne de Miss Jones (Devil in Miss Jones, 1972)* de Gerard Damiano, e *Atrás da Porta Verde (Behind the Green Door, 1972)* de Mitchell Bros. São esses filmes que abrem as portas para o mercado de filmes pornográficos no circuito de exibição comercial.

A indústria pornográfica, até então clandestina, irá disputar cada vez mais espaço legal para a exibição de filmes obscenos. Aproveitando o sucesso de *Garganta Profunda*, uma onda de novos filmes no mesmo estilo surge inaugurando assim uma nova fase na história dos filmes pornográficos.

No Brasil, Reges (2004) levanta a hipótese de que não foram produzidos filmes pornográficos na primeira metade do século XX, apenas exibidos aqueles que mais faziam sucesso nos Estados Unidos e na Europa. Entre a década de 1920 e 1940, as poucas produções nacionais revelavam aparições de corpos exclusivamente femininos.

Ainda sobre o cinema nacional, na década de 1930, em plena Segunda Guerra Mundial, o governo de Getúlio Vargas institui o “serviço de censura de filmes” em 1934. Aliado a esse fato, o rigoroso código *Hays*, instituído nos EUA durante a guerra, enfraqueceu o mercado cinematográfico pornográfico desse período, o que levou o Brasil a produzir séries nacionais baseadas em fantasia romântica cujo momento mais esperado do filme eram quando os seios ficavam à mostra.

O forte discurso médico sobre a homossexualidade, aliado às produções que reproduziam o discurso patriarcal heteronormativo, impediu a produção nesse período de filmes que abrange conteúdo homoerótico. Assim, como a fotografia, o cinema pornográfico homoerótico só vai surgir com força no Brasil a partir do final dos anos de 1980 para ter o seu boom junto ao mercado voltado para consumo homoerótico nos anos de 1990. Mas, o caminho para chegar às famosas produções dos anos 90 passa pelo que Abreu chama de “a era de ouro” do cinema Brasileiro, as pornochanchadas.

Em consonância com a liberação sexual da época e graças a convergência de diversos fatores culturais e econômicos, começam a ser produzidas a partir da segunda metade da década de 1960 as chamadas pornochanchadas: um novo formato das já consolidadas chanchadas da década de 1940, explorando o formato das comédias italianas, com elementos de erotismo, nudez e sexualidade latente que marcou sobretudo a década de 1970.

As pornochanchadas são consideradas a “era de ouro” do cinema nacional pelo grande sucesso e mercado que alcançou. Apesar da precariedade das produções, geralmente com baixo orçamento, o sucesso de público era inegável. As pornochanchadas foram responsáveis por 60 dos 90 filmes produzidos durante a década de 1970 onde o erotismo estava em voga, a questão do sexo estava em alta e, por isso, supriam a necessidade do público de falar de sexo.

Por outro lado, conforme Trevisan (2006), as pornochanchadas formaram um espaço que propagava o estigma e a discriminação sofrida por homossexuais. Os personagens e as relações homoeróticas apareciam como motivo de chacota. Os personagens nesses filmes, em sua maioria masculinos e heterossexuais, eram caricatos e surgiam apenas para serem achincalhados e produzir a risada do público.

A forte tradição patriarcal em união ao período em que as pornochanchadas foram produzidas, durante a ditadura militar, não permitiu que o universo cinematográfico em questão explorasse as relações homoeróticas para além do deboche e do escárnio. Diferentemente dos EUA e da Europa, que já produziam filmes *hardcore* e viviam uma grande transformação no que tange a sexualidade, a censura no Brasil só permitia que o sexo fosse insinuado, nada de explícito poderia ser mostrado.

Curiosamente, muitos filmes eram produzidos com verbas da Embrafilme, agência nacional de cinema durante a ditadura militar, o que gerou certa especulação do interesse da ditadura em promover esse tipo de entretenimento como cortina de fumaça. A censura moral proibia que os filmes exibirem qualquer conteúdo explícito. Por outro lado, esses filmes reforçam os valores heteronormativos e patriarcais, apesar de flertar diretamente com as ideias da liberação sexual.

O nome pornochanchada, apesar do sugestivo sufixo, pornô, em confluência com a já estabelecida linguagem das chanchadas nacional, não significa que o que era exibido eram chanchadas pornográficas (ABREU, 1996):

Agregar a palavra “pornô” à chanchada não se traduz diretamente, contudo, opor acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. Na verdade, utilizou-se o nome de batismo de um genuíno gênero nacional (já com apelo popular) acrescentando-lhe a malícia sugestiva de conter pornográfica (embora para os mais conservadores, realmente contivesse). (ABREU, 1996. P. 93)

As pornochanchadas exibiam uma espécie de pornografia domesticada, se valendo de elementos já consolidados no mercado nacional, sobretudo a comédia. Os números musicais característicos das chanchadas foram substituídos por cenas de erotismo, nudez e discursos sobre o sexo.

De acordo com Abreu (1996), o erotismo implícito, sugestivo, aliado a títulos de duplo sentido e ao uso da comédia, resultou a fórmula de sucesso das pornochanchadas que viram seu auge na década de 70, dominando o mercado nacional até a virada dos anos de 1980. Com a crise econômica que afastou o público dos cinemas, a abertura nacional que diminuiu embargos para produções estrangeiras e maior permissivismo moral, as pornochanchadas perdem lugar para o seu concorrente mais explícito: os filmes *hardcore*.

O declínio das pornochanchadas abre espaço para que os filmes *hardcore* americanos dominem os cinemas especializados. Não demorou muito para que produtores e diretores nacionais de pornochanchadas migrassem para as produções explícitas, mas utilizando pseudônimos. As produtoras da chamada “*Boca do lixo*”, quadrilátero famoso no bairro da Luz responsável por abrigar escritórios de produtoras que produziam as pornochanchadas e grande responsáveis por alimentar o mercado nacional, tentaram acompanhar a onda dos filmes *hardcore* americanos para se manter no mercado.

As produções, ainda mais precárias e com menos orçamento que as pornochanchadas, tentam acompanhar as demandas do mercado nacional. “*Coisas eróticas*” de 1981 é considerado o primeiro filme pornográfico feito no Brasil. Vale ressaltar que esse período foi bastante precário para o cinema nacional, só havendo a retomada das produções com a lei de incentivo do audiovisual em 1993, portanto, mais de uma década em que o cinema nacional se manteve no obscurantismo e reduzido a produções pornográficas de baixo orçamento.

O cinema da retomada é marcado pelo filme *Carlota Joaquina* de 1995. Retomando as produções obscenas, o filme *hardcore* irá capitalizar grande parte do mercado deixado pelas pornochanchadas. Diretores como Fauzi Mansur, David Cardoso e Álvaro Moya entram nesse mercado, utilizando pseudônimos.

É interessante observar que nesse período os títulos não eram divididos por temática e a categorização da pornografia só virá nos anos de 1990 com a consolidação do mercado pornográfico. As temáticas variam conforme o gosto do público e sua recepção, indo de temáticas escatológicas - filmes precários lançando mão apenas de uma câmera e cenas como surubas - até zoofilia. Não havia uma especialização e segmentação do mercado.

Como demonstra Abreu (1996), o público aderiu a essa linguagem sendo até participativo nas sessões, vaiando o que não gostava ou aplaudindo aquilo que mais excitava.

É também na década de 1980 que a tecnologia de videocassete se populariza no mercado nacional brasileiro, garantindo, dessa forma, o consumo de pornografia por aquele público que não frequentava os cinemas especializados.

A tecnologia *Video Home System* (VHS) é um marco na indústria pornográfica, pois inicia um movimento de devolver à pornografia e à experiência pornográfica ao âmbito privado, movimento que será intensificado com o advento da *internet*. A pornografia deixa de ser uma experiência coletiva e passa a ser uma experiência individual, invade os lares e a sala de estar, e aqueles indivíduos que antes não frequentavam as salas de cinema especializado, utilizavam a sessão reservada das locadoras de vídeo para alugar seus filmes preferidos. A comodidade age em favor da pornografia.

No Brasil, a abertura nacional para o mercado homoerótico estrangeiro e o afrouxamento da censura moral trazem para o Brasil, já no final da década de 70, mas, sobretudo na década de 1980, pornográficos internacionais que vem utilizar o Brasil como cenário para seus filmes que alimentam principalmente o mercado americano. Tais produções irão marcar o modelo de produção pornográfica no Brasil até os dias atuais. Os corpos morenos e sensuais, os pênis grandes e as paisagens paradisíacas irão compor um imaginário sobre o homoerotismo brasileiro presente na pornografia nacional ainda hoje.

Segundo Green (2000):

Já em 1970, Pat Rocco, um dos realizadores pioneiros do pornô-*gay* em Los Angeles, usou o carnaval Brasileiro como cenário para uma produção erótica em 16mm, *Marco in Rio*. Numa época anterior ao vídeo, o clássico de Rocco alcançou um público relativamente limitado. Nas décadas de 1980 e 1990, contudo, a produção de vídeo de sexo explícito *gay* tornou-se uma indústria milionária, empregando técnicas cinematográficas de alto padrão e edição computadorizada. O diretor Kristen Bjorn internacionalizou o gênero sediado nos Estados Unidos, com alguns vídeos de produção impecável, rodados no leste europeu, América Latina e outros lugares “exóticos” incluindo vários títulos gravados no Brasil. (GREEN, 2000 pg. 23)

Apesar das primeiras aparições já na década de 1970, é somente a partir da virada de 1980 para 1990 que acontece o boom das produções pornográficas homoeróticas, junto com o surgimento do chamado “mercado cor de rosa”. Apesar das primeiras manifestações nos Estados Unidos, a formação de tal mercado de consumo voltado para um público específico homoerótico que partilha necessidades e desejos e constituem uma formação identitária pautada no desejo e sexualidade, esse mercado foi abalado pela AIDS na década de 1980, voltando com força já na virada dos anos de 1990.

Pode-se dizer que o mercado “consiste em todos os consumidores potenciais que compartilham de uma necessidade ou desejo específico, dispostos e habilitados para fazer uma troca que satisfaça essa necessidade ou desejo” (KOTLER, 1996, P. 28).

Conforme Nunan (2003):

Apesar da existência do mercado homossexual ter sido constatada na prática por profissionais de marketing, teóricos que estudam o comportamento de consumo de subculturas específicas têm praticamente ignorado o assunto, existindo pouquíssimas pesquisas sobre as diferenças entre o consumo heterossexual e o homossexual. (NUNAN, 2003, P. 107)

Graças ao ressurgimento do mercado voltado para o público homoerótico e a crescente demanda desse mercado que algumas produtoras irão voltar os olhos para lugares exóticos, com belos corpos e paisagens magníficas, mas além de tudo com cachês e locações baratos. É o caso do Brasil, o tipo buscado pelo cinema pornográfico americano no Brasil ainda constitui um forte imaginário nas produções nacionais.

Segundo Green (2000):

O primeiro longa-metragem de Bjorn, *Carnaval in Rio* (1989), mostra homens com uma queda pelo tipo moreno, bem dotado, robusto, não circuncidado e de temperamento dócil, ao menos aparentemente. Nos filmes pornô-gay de Bjorn e de outros diretores europeus e norte-americanos, o mulato musculoso tomou das bonecas do carnaval o lugar do “outro” erótico e exótico”. (GREEN, 2000, P. 24)

Segundo o levantamento do pesquisador Reges (2004), as produções de Kristen Bjorn duraram de 1980 até o início da década de 1990, isto é, durante os oito anos em que o diretor viveu no país e depois a parceria será retomada apenas de 2003. Ainda hoje, essa parceria se mantém, no *site* do diretor e é possível observar diversos modelos brasileiros. Bjorn teve uma contribuição importante por inserir a produção brasileira, ou melhor, o produto brasileiro, no mercado internacional e também foi responsável por aquecer o mercado em um momento de grande precariedade, a crise da década de 1980.

Enfim, a filmografia de Bjorn irá definir um imaginário sobre as relações homoeróticas no Brasil que perdura ainda nos dias de hoje. Homens morenos e negros, de corpos robusto e sarado e pênis grandes em paisagens paradisíacas, favelas e guetos exóticos ou no carnaval carioca, constituem ainda um produto de valor no mercado pornográfico.

Na década de 1990 o sexo fica mais violento, os pênis ficam maiores e o sexo anal se torna mais presente nas produções. Nessa década, os elementos constituídos da cinematografia de Bjorn serão consolidados por outros diretores (Reges (2004):

Inspirados pelos filmes de Bjorn, diretores como o norte-americano Bruce Cam, o europeu George Duroy e o brasileiro Júlio Kadetti produziram filmes no fim da década de 90 que contemplavam alguns elementos que viriam a se tornar clássicos na cinematografia pornô: as locações externas, a seleção de um *casting* especial (contando com atores famosos ou que poderiam tornar-se novos “*porn stars*”) e uma ótima divulgação, elementos que se tornaram indispensáveis nos filmes pornográficos homoeróticos atuais. (REGES, 2004)

A pesquisa de Reges (2004) aponta pelo menos quatro importantes produtoras de conteúdo homoerótico no Brasil no período entre a década de 1990 e os primeiros anos de 2000:

A Frenesi Filmes, a Marco Studios, A Estúdios Pau-Brasil e a Homens, produtoras que utilizavam principalmente capital estrangeiro, produziam filmes tipo exportação, ou seja, não produziam exclusivamente para o mercado nacional ainda que os consumidores locais formassem uma fatia da renda dessas produtoras. O grande objetivo era o mercado estrangeiro. É interessante observar como a dinâmica de mercado muda não apenas com o advento da *internet*, mas com a utilização de serviços de *streaming*.

O modelo de negócios dessas produtoras era formado por uma cadeia de produção que envolvia a produção > divulgação > distribuição > consumo. Nessa cadeia, os principais compradores das fitas, e posteriormente dos DVDs, eram as locadoras de vídeo. As locadoras tinham um papel importante na cadeia de consumo, ainda que houvesse os que preferiam comprar as fitas ou DVDs. O consumo direto se dava por intermédio da locação.

Nos anos 2000, algumas revistas irão oferecer como brinde DVDs de filmes pornográficos. Em um primeiro momento, o barateamento do DVD irá favorecer a expansão das produtoras, mas a *internet* e sobretudo a pirataria *online*, serão fatais para a sobrevivência das mesmas que não resistirão a primeira década dos anos 2000.

Ainda sobre as produtoras na década de 1990 aponta o *site Mix Brasil*:

São quatro as produtoras que possuem regularidade na produção de filmes pornô gays no Brasil: *Pau-Brasil, Frenesi, Sexy e Brazilian Boys* (selo da Brasileirinhas). Cada produtor tem seu elenco, mas a maioria dos atores trabalham em todas. A Pau Brasil faz em média um lançamento por mês e usa como recurso belas paisagens. Já foram filmar em Paraty, na Amazônia, numa bela fazenda e em praias do litoral paulista. A *Frenesi*, do diretor Júlio Kadetti, possui um belo elenco de atores exclusivos, com Marcelo Cabral e Pitbull, como estrelas. Já a *Brazilian Boys* trabalha com temas, como bem-dotados ou negros, ou só com cenas de sexo grupal, *gang bang*, etc. A *Sexy*, de Léo Botelho, faz filmes com produções fantasiosas, como vampiros, fantasias gregas e é a produtora que mais consegue descobrir novos rostos - e corpos - de talento para o mercado. Suas estrelas são Rocky e Alan Dias. (GREEN, 2000, P. 23)

O filme tipo exportação demandava um certo investimento de produção para poder competir no mercado internacional. Nesse período, diversos atores foram alçados a *porn stars* internacionais, entre eles o ainda na ativa Rafael Alencar. Os VHS e posteriormente os DVDs, eram compostos por um conjunto de cenas que formavam uma narrativa. Para baratear o custo de produção, muitos desses filmes continham uma cena inédita, que era divulgada como capa. As outras cenas eram intercaladas entre cenas de filmes estrangeiros que tiveram seu direito de distribuição comprados, ou o relançamento de cenas antigas.

Dessa forma, o mercado brasileiro conseguiu se manter, apesar do pouco investimento e do barateamento dos custos de produção. Os filmes pornográficos irão alimentar e aquecer o grande mercado de consumo homoerótico. Fazem parte dessa rede de consumo boates que

promoviam festas com os atores, *sexys shops* que vendiam filmes especializados, saunas que promoviam shows de *strippers* com *porn stars*, etc.

Nos meados da década de 1990, surge o advento da *internet* como mais um meio de divulgação e distribuição de conteúdo pornográfico. Já na primeira década dos anos 2000, a *internet* não concorria com a venda de DVDs ou revistas, mas se consolidava como uma versão *online* das mesmas. Vale lembrar que, desde o surgimento dos primeiros navegadores, a pornografia se mantém como um tipo de conteúdo que os usuários buscam e pagam. Antes das empresas multimilionárias fazerem dinheiro com a *internet*, a pornografia já se consolidava, desde o início, como um excelente negócio na *internet* (PAASONEN, 2011).

A expectativa do mercado pornográfico era que as assinaturas na *internet* substituíssem o DVD assim como este substituiu o VHS. Mas na prática não foi o que ocorreu. O colapso do mercado pornográfico não aconteceu da noite para o dia, todavia, a maioria das produtoras que surgiram na década de 1990 não resistiram à nova mídia. A *Pau Brasil*, uma das maiores produtoras nacionais, encerra suas atividades em 2008 e vende os direitos de seus títulos para a produtora e agora o *site Icarus Studios*, que ainda comercializa os vídeos produzidos pela *Pau Brasil*, agora em formato de *streaming*.

O que diferencia a *internet* das outras mídias é justamente como essa nova forma de reprodução irá modificar a experiência do usuário. Além disso, a grande difusão de imagens e vídeos gratuitos e o fértil espaço para pirataria, fez com que as produtoras, que dependiam da venda de DVDs por exemplo, não resistissem. Por outro lado, os anos de 2000 foram bastante férteis na produção de conteúdo pornográfico homoerótico, sobretudo no Brasil.

No início dos anos 2000 já eram contabilizadas mais de 1000 páginas de conteúdo Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT), sendo o *Mix Brasil* e o *GLS Planets* os maiores e mais acessados na época. Para satisfazer o público *gay* o provedor de internet UOL lança em 2001 o UOL *Gay*, uma aba em seu portal voltado para o conteúdo homoerótico. O crescimento do público *gay* na *internet* era tal no início dos anos 2000, que muitas empresas que desejavam atingir o público LGBT optaram por anunciar em sites com conteúdo homoerótico (NUNAN, 2003, P. 107).

O surgimento de plataformas de compartilhamento de vídeo gratuito como Xvídeo e o *Porn Hub* 2007 mudam o paradigma de consumo. A mudança de um espectador passivo para um usuário ativo, o desenvolvimento tecnológico, a difusão e o barateamento de câmeras, celulares, câmeras de vídeo e webcams, tudo isso possibilitou ao usuário a produção do seu próprio conteúdo, mas, sem dúvida, a maior mudança na relação entre consumidor e pornografia é a possibilidade de interação entre usuários (PAASONEN, 2011).

Dizer que o acesso gratuito e a pirataria acabou com o mercado pornográfico seria no mínimo um eufemismo, mas a mudança de perfil de consumidores, a exigência de uma nova experiência, a abundância de imagens e vídeos junto com a decadência do mercado dos DVDs fez com que, junto com a mídia, diversas produtoras morressem antes da virada da década de 2010. Outras tiveram que rever seu modelo de negócios para sobreviver.

A indústria precisou se reeducar para conseguir competir no mercado *online*. A extravagância do início dos anos 2000, com filmes de alto orçamento e bem produzidos, foi substituída por vídeos de 10 a 25 minutos de duração, uma produção mais barata, flertando com a linguagem caseira ou semiamadoras, sem enredos elaborados e geralmente com pouco diálogos. Ocorre que, barateando o custo da produção, diversos *sites* conseguiram manter as assinaturas. É o caso do nosso objeto de estudo o *site Hot Boys*.

A privacidade, o anonimato, a possibilidade de maior interação com outros usuários, a possibilidade de produzir a própria pornografia e exibir-se em *sites* como *Cam4* ou *Chaturbate*, mudaram a relação dos sujeitos com a *internet*. Assim, a pornografia continua movimentando milhões de dólares todos os anos e só ganha mais força. As produtoras como *Men.com*, *Next Door* e *Belami* continuam líderes no mercado internacional, expandindo os negócios e investindo em produções de qualidade extraordinária apesar da pirataria.

A seguir, esse estudo falará sobre a relação entre as novas possibilidades da internet e a pornografia.

1.4 Ressonâncias, internet e novas pornografias

A pornografia se apresenta no cerne da cultura das mídias e possui estreita relação com os meios de comunicação audiovisuais. Não seria surpresa que a pornografia e a *internet* formariam, como sugere Paasonen, um *match* perfeito! Afinal, devido ao forte apelo visual que a pornografia suscita e a facilidade de proliferação, a comodidade do anonimato e a possibilidade de *download* e *uploads*, de compartilhamento e difusão, fizeram da *internet* um terreno fértil para a pornografia.

A pornografia nunca foi tão acessível quanto na era da *internet*. Desde quando os primeiros navegadores otimizaram suporte para imagens e *gifs* até a era dos *smartphones* e da web 2.0, o acesso à pornografia invadiu os celulares. A partir de então, pode-se acessar em qualquer lugar, ainda que de forma privada e na maioria das vezes anônima.

Proliferou-se também os estilos e nichos, a pornografia se setorizou e abarcou diversas modalidades e fetiches sexuais. Dentre as populares regras da *internet* publicadas no fórum

4chan, a 34 parece resumir bem a relação entre pornografia e *internet*: pornografia por todo lado; se alguma coisa existe, há também uma versão pornô dela, sem exceções.

A pornografia parece ter encontrado na *internet* seu mais fiel companheiro. Entretanto, se a pornografia ainda figura como um dos termos mais procurados na *internet*, e uma das indústrias *online* que mais lucram, se o conteúdo pornográfico se alastra pela *web* se valendo de todas as brechas para se proliferar, no campo dos estudos acadêmicos parece haver, ainda hoje, uma espécie de obscurantismo em relação ao tema.

Conforme Paasonen (2011), dentro dos estudos da *internet*, o estudo da pornografia *online* parece ser ainda negligenciado. Isso se deve a um fenômeno, denominado de “*Ubiquitous and Effaced*” 100, traduzindo livremente, ubiquidade e retração.

There is little doubt as to the centrality of pornography in terms of Internet history, its technical development, uses, business models or legislation. In one overview after another, pornography is said to comprise a major part of websites and downloads, to take up the most bandwidth and to generate the most profit of all web content. At the same time, pornography remains one of the more under-studied areas of Internet research. The lack of scholarly attention helps to support the circulation and further dissemination of pornography. Further more, it illustrates a gap between the online phenomena that have become central objects of scholarly analysis, and the ubiquitous everyday uses of the medium. (PAASONEN, 2011, P. 2).

Nos anos 2000, a possibilidade de *download*, a grande variedade de catálogos *online*, a pirataria e a fácil difusão de conteúdo ajudaram a afundar o mercado nacional de DVDs e conseqüentemente, levou à falência muitas produtoras que não conseguiram se manter apenas com as assinaturas *online*. Na primeira década, o fascínio pelo conteúdo gratuito levou os usuários a se questionarem, porque pagar se posso ter de graça? A cultura do *streaming* só viria na segunda década, o que permitiu o restabelecimento de produtoras e uma nova expansão da pornografia *online*.

Paasonen (2011, p. 424-439), fala dos benefícios que a *internet* trouxe para a indústria pornográfica como não necessitar da fabricação de um objeto físico, o barateamento dos custos e também observa que a distribuição *online* permitiu contornar legislações locais em termos de conteúdo proibido. Ou seja, determinados conteúdos podem ser hospedados em servidores em outros países, de modo a escapar da legislação local sobre determinado tipo de conteúdo. Por outro lado, a proliferação de pornografia *online*, *mainstream* ou não, legalizada ou não, questionam a própria noção entendida até então como pornografia. Esse fato acaba tornando os estudos em torno da pornografia *online* mais complexos.

Dada a complexidade dos estudos em torno da pornografia *online*, Paasonen (2011) propõe analisar a categoria através do conceito de ressonância. Para a autora, tão importante

quanto as formas de transmissão de conteúdo é a intensidade afetiva pela qual o usuário se agarra à pornografia. Nos estudos de pornografia, a representação, a mediação e o afeto devem ser indissociáveis na compreensão do objeto.

A complexidade do objeto deve abarcar diversos olhares que ressoam a perspectiva histórica, os estudos de gênero e de representação, a perspectiva estética e de construção da imagem, mas também as análises sobre tecnologia e mídia não devem ser conflitantes entre si, ao contrário, devem se complementar para constituir uma análise profunda do objeto:

Instead of identification, I am proposing resonance as a concept for making sense of the movement between porn and its users. On the one hand, resonance describes the force and grab of porn: its visceral appeal and power to disturb. On the other hand, resonance is at play in how users attach themselves to porn sites, images, videos, and texts and recognize some of the carnal sensations depicted on the screen. With resonance, I want to tackle the interactive nature of such attachments, for the question centrally one of pornography's power to touch and move us, to use our senses and interest alike. This is not a relation of identification in the sense of recognition of sameness, nor is it merely an issue of projection. Resonance is also the concept that Susan Kozel (2007, p. 24-26) introduces when describing how sensory experiences can be overcome through empathy and imagination. In order to resonate with one another, objects, or people need not be similar but they need to relate and connect to one another. Resonance encompasses the emotional/cognitive as well as the sensory/affective and, in fact, points to the considerable effort involved in separating the two. (PAASONEN, 2011, P. 17)

A noção de ressonância capitalizada por Paasonen parece estar em diálogo com a noção de pornografia observada por Williams. O gênero pornográfico faria parte do que a autora definiu como “gêneros do corpo”, como exemplificado por Baltar (2010), são gêneros formados desde o século XIX que constituem narrativas estruturadas com base no excesso utilizando apelos e estímulos para o universo sensorial e sentimental.

Baltar (2010) aponta a capacidade dos “gêneros do corpo” e, portanto, da pornografia, de gerar reações corporais automáticas, atentando para a forte capacidade de afetação que esses gêneros possuem em relação ao usuário-espectador.

A autora salienta a forte relação entre a consolidação do gênero e a cultura audiovisual que emerge no final do século XIX. A invenção do que a autora denomina “máquinas do visível” contribuem para revigorar a pornografia no século XIX. O desenvolvimento tecnológico da produção audiovisual durante este século colaborou para a consolidação de uma cultura visual que é intensificada na era da *internet*.

Paasonen (2014), identifica uma mudança na pornografia na *internet* a partir do surgimento do *YouTube* em 2005. Formou-se uma nova cultura da pornografia na *internet* a partir dos meados dos anos 2000, essencialmente diferente da cultura da *internet* dos anos 1990. A partir do *Youtube*, surgiram diversas páginas pornográficas que simulam o mesmo modelo

de interface como *Redtube*, *Xvideos*, *PornHub*. A associação entre o *YouTube* e seus irmãos pornográficos, aponta para uma forte cultura de pornificação da mídia:

“*This development seems to resonate with the broad diagnoses on the pornification of media culture, according to which pornographic aesthetics have grown ubiquitous enough to infiltrate diverse visual media practices from advertising to the circulation of nude selfies*”. (PAASONEN, S/D)

Baltar e Barreto (2014) identificam dois conceitos centrais para compreender e analisar as novas manifestações da pornografia na *internet*. Os conceitos de *Netporn* e *Pornon Internet* elaborados por Paasonen. Cabe aqui observar que, apesar de nesta dissertação ser utilizado o termo pornografia *online* - por compreender que o termo é mais utilizado no senso comum para definir o tipo de pornografia *mainstream* encontrado em *sites* pagos ou não - é importante elucidar os conceitos elaborados por Paasonen a fim de melhor compreender a emergência de novas formas de produzir e consumir pornografia, sobretudo a partir dos anos 2000.

Conforme Baltar e Barreto (2014), *Netporn*, se refere a um tipo de pornografia criada especificamente para redes e plataformas que se caracterizam por se estabelecerem na lógica da *netporn* e constroem uma ideia de participação e construção de conteúdo colaborativo, onde encontramos a combinação entre consumo e comunidade. Esses *sites* também constroem uma nova estetização das representações do sexo, aderindo aos elementos do universo participativo e colaborativo que rege a *web 2.111 online*:

Netporn diz respeito a uma nova forma de produzir conteúdo a partir das mudanças oferecidas pelas novas tecnologias e novas formas de interação propostas em ambientes online. Os sites que se caracterizam por se estabelecerem na lógica da *netporn* constroem uma ideia de participação e construção de conteúdo colaborativo, onde encontramos a combinação entre consumo e comunidade. Tais sites também constroem uma nova estetização das representações do sexo, aderindo a esses elementos do universo participativo e colaborativo que rege a *web 2.*” (BALTAR, 2014)

Nesse sentido, poderíamos ressaltar as novas plataformas de compartilhamento de vídeos, os *sites* de transmissão de *webcams*, as redes de compartilhamento de nudes e os perfis de auto exibição pornográfica em redes sociais como o *twitter*. No outro lado, *porn on internet*, ou pornografia na *internet*, seria uma reciclagem *online* da velha pornografia que se consolidou durante os anos 90, atravessou os anos 2000 e mudou o modelo de negócios para se adaptar ao novo mercado.

Apesar da diferenciação conceitual anterior, identifiquei que, no senso comum, os dois termos são utilizados como sinônimos. Não existe, ao meu ver, uma clara diferenciação do usuário entre a pornografia *mainstream* e aquela exibida em *sites* como *Cam4*, por exemplo.

O debate é pertinente devido à natureza do objeto aqui pesquisado, o *site* pornográfico *Hot Boys*. Não pretendo classificar o *site* dentro de um ou outro conceito, mas pretendo

identificar, dentro dos elementos constituintes do *site*, o que o faz se aproximar de *Netporn* ou aquilo que ele recicla da velha tradição pornográfica. Por compreender que o *site* existe entre os dois conceitos, capitalizando características de ambos, é que a análise se complexifica e torna o objeto pesquisado interessante.

A *Hot Boys* surge em um momento em que o mercado pornográfico homoerótico nacional estava praticamente morto, com a indústria do DVD em colapso e não conseguindo mais manter assinaturas com produtoras como *Pau Brasil* que fecham as portas em 2008. Mesmo a *G Magazine*, gigante nacional que possuía *site* hospedado dentro do portal *Mix Brasil*, da Uol, teve de encerrar suas atividades em 2013.

Então, como algumas produtoras como *Mundo Mais* e *Hot Boys* enxergaram nesse cenário caótico um lugar para empreender dentro da pornografia? Para o *Hot Boys* a receita foram os vídeos de modelos solo, em sua maioria morenos e negros, capitalizando estilo de produtoras de conteúdo homoerótico racializado como *LatinJocks* e *LatinBoyz*.

Para Cleiton Cabral ², responsável pela produtora *Mundo Mais*, com o fim das grandes produtoras houve um vácuo no mercado por produtos internacionais. O nicho de produções nacionais que exploravam o corpo do homem estilo cafuzo ficou vazio e foi, nessa brecha que as produtoras garantiram seu nicho de sucesso. As produções ficaram consideravelmente mais baratas do que as luxuosas produções em DVD da *Pau Brasil* e da *Brazilian Boys* e a ausência de uma mídia física também barateou os custos de produção.

Em uma das cenas mais famosas do *site*, *Big Monster Joe* de 2014, ora disponível na plataforma *Solo Hot*, é possível observar que o vídeo possui baixa qualidade pois apenas uma câmera é utilizada e o cenário aparenta ser a área externa de uma casa. O vídeo de 7 minutos possui diversos cortes grosseiros e pouca edição. Na primeira parte, o modelo dialoga com a câmera, o áudio estourado e cheio de ruído se confunde com a música inserida em sobreposição. É notório que não existe um cuidado na gravação para além de mostrar o modelo musculoso e seus 23cm de pênis. O trabalho chega a flertar com a linguagem da pornografia amadora, se utilizando disso para compensar a falta de produção.

A produtora consegue sobreviver barateando custos, oferecendo uma assinatura acessível e demandando uma linguagem que compensa a falta de produção. Assim, ela cresce em um mercado que na virada da década de 2010 já se apresentava em declínio. De lá pra cá as produções se tornaram mais sofisticadas, a qualidade audiovisual mudou e, de uma produtora

²<https://www.guiagayfloripa.com.br/noticias//produtora-mundomais-marca-renascimento-do-porno-gay-brasileiro>

que flertava com o amadorismo, a *Hot Boys* foi se transformando em uma produtora de conteúdo *mainstream* consolidada no mercado nacional.

Com a diminuição do custo de produção e produzindo vídeos individuais que variam entre 7 e 10 minutos as produtoras que surgiram nesse período conquistaram o público com a quantidade, o lançamento semanal de vídeos e maior disponibilidade de fotos para os usuários. Uma galeria de fotos chegava a ter 100 fotos como podemos observar, por exemplo, no *site Bang Boys* que fez sucesso no início da década de 2010.

Além disso, a comodidade do *streaming* e a estratégia de *Thumbnail Gallery Posts* (TGPS) ajudaram a consolidar essas empresas em um novo e renascido mercado pornográfico nacional. O estilo de divulgação em TGPS constitui um formato onde algumas fotos e pedaços do vídeo são liberados gratuitamente na esperança que, obtendo material de degustação, o usuário se interesse e compre a assinatura. O curioso é perceber esse tipo de estratégia utilizada em *sites* e *blogs* que pirateavam pornografia estrangeira. Ainda hoje, esses *sites* e *blogs* utilizam propagandas que promovem e, por vezes, disponibilizam conteúdo pago gratuitamente como maneira de aumentar o público.

Victor Lee, no artigo “*Onde está o dinheiro, a breve história da pornografia digital*”³ revela a importância da *internet* banda larga e do modelo de *streaming* para a sobrevivência de produtoras como a *Hot Boys*. O formato de divulgação TGPS aumentou a quantidade de pornografia gratuita na *internet* e, com isso, a concorrência aumentou.

Para não ter conteúdo derrubado, os *sites* que pirateavam conteúdo, ou melhor, hospedavam seus conteúdos pirateados em *sites* de armazenamento como *RapidShare*. Contudo, para o usuário, o *download* era lento e limitado e, para garantir velocidade era necessário pagar uma mensalidade. Além disso, a insegurança do *download* trazia consequências como vírus, em contrapartida sites como o *Hot Boys* ofereciam uma mensalidade popular e acesso irrestrito a seus conteúdos. Surfando na cultura dos *streamings* o modelo prevaleceu.

³<https://papodehomem.com.br/pdh-porn-onde-esta-o-dinheiro-breve-historia-da-pornografia-digital/>. APUD CAVALCANTI, Thais Leandro. O pornô saiu do armário. Monografia.

CAP. 2 REVISÃO TEÓRICA

Até o momento, o percurso teórico me leva a lançar mão das ferramentas conceituais que serão utilizadas para tecer as análises no terceiro capítulo. Foi possível observar que a pornografia, apesar de atravessar pelos discursos heteronormativo e de valorização da virilidade, ela constitui um discurso próprio. Mais do que olhar o que a pornografia produz, é compreender o que ela diz, o que unifica suas multifacetadas, as categorias e a sua identificação de pornografia. Então, compreendendo notadamente a existência de pornografias no plural.

2 Discurso, Performance, Performatividade, Virilidade e Corpo

A pornografia como conhecemos é uma construção histórica dentro das práticas discursivas, seu caráter regulatório é evidente sobretudo na pornografia *mainstream*. Nesse sentido, a pornografia se configura como um dispositivo de poder/saber que atua sobre a sexualidade do sujeito. Os seus códigos são institucionalizados e reiterados para que ela se apresente inteligível, ainda que sua linguagem se modifica e se atualiza - passe da literatura pornográfica as imagens e vídeos pornográficos até se atualizar na configuração atual de pornografia de *internet* - seu discurso se configura em torno da descrição explícita de cenas sexuais e órgãos genitais a fim de causar a excitação do leitor/espectador.

O *site* estudado, *Hot Boys*, lança mão de artifícios pré-filmicos como sinopses, nomes de atores e títulos de vídeo que podem ser analisados, segundo a lógica do discurso, em que esses elementos constituem a formação de um imaginário sobre as práticas sexuais, antecipando a experiência do vídeo. O pré-filmico coloca em cena relações sociais de poder e submissão, diferenciações entre classes sociais, papéis sexuais e diferenças raciais para construir o imaginário erótico a partir das relações e tensões já existentes na cultura.

Nesse ponto, pretendo observar a pornografia do ponto de vista da análise discursiva para compreender o uso de enunciados na formação discursiva do *site*, entender os discursos que o compõe, como integram e fazem parte do discurso de valorização da masculinidade viril. As noções de dispositivo da sexualidade e tecnologia de gênero serão utilizadas como ferramentas metodológicas para pensar a pornografia como um dispositivo de saber/poder que, através de práticas discursivas, pretende uma vontade de verdade.

No entanto, não posso ignorar a verdade do *site*, ou seja, que os conteúdos pré-filmicos são complementos do conteúdo audiovisual, que é o interesse do público e dessa pesquisa. Por isso, não caberia a essa pesquisa limitar-se ao uso da análise do discurso para compreender o *site*. Ainda que as ferramentas conceituais elaboradas por Foucault e Maingueneau sejam

essenciais para essa pesquisa, o corpo fala, e é sobre a tensão entre o discurso construído e as performances elaboradas que o estudo irá se desdobrar. Para isso, utilizarei as noções de performance e performatividade na complementação das análises discursivas.

Compreendo que a pornografia em si constitui uma performance para que seja entendida como pornografia e venho analisar as coreografias corporais a partir do conceito de performance para compreender a materialização do discurso no audiovisual. O objetivo maior é compreender como a vontade de verdade produzida discursivamente conduz as cenas e as coreografias corporais, de como o corpo constrói o discurso e onde ele o rejeita, quais são as fissuras, ou seja, os momentos de falha desse corpo em relação a vontade de verdade.

Para que as análises sejam feitas no capítulo 3, conceituarei aqui, através de revisão bibliográfica, as ferramentas utilizadas na abordagem analítica dessa pesquisa. Ao final do capítulo, falarei sobre discurso de virilidade, sabendo a importância de compreender essa formação discursiva para as análises que se seguirão.

2.1 A pornografia como discurso

Baltar (2010) nos leva a “refletir sobre papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam a margem da sociedade patriarcal heterocentrada” (BALTAR, 2010, P.5). Tomando como base a reflexão, como a pornografia se constrói como discurso e que outros discursos atravessam e formam o que entendemos hoje como pornografia?

Observamos que a pornografia emerge como um dispositivo regulatório no interior do discurso heteronormativo capaz de regular, classificar e normatizar os desejos até de grupos que não são heterossexuais. Isso é evidenciado por Butler ao capitalizar o conceito de matriz heterossexual que regula e orienta o discurso dominante.

Maingueneau (2010), considera que a pornografia constitui um regime discursivo específico. O autor elucida as regras de formação onde observa a pornografia enquanto discurso e dispositivo, construindo um diálogo direto com Foucault e as contribuições do autor para a Análise do Discurso, notadamente A arqueologia do Saber.

Apesar da análise focada em textos, incluindo hipertextos na *internet*, Maingueneau (2010) cita que o advento do vídeo transformou a percepção da narrativa pornográfica. Ainda que a maioria dos textos pornográficos possuíssem ilustrações, a narrativa era conduzida pelo texto. O advento do vídeo inverte essa situação, a imagem em movimento domina a si própria

na narrativa e o texto, sinopse títulos, nomes etc. e as imagens estáticas complementam essa narrativa.

Maingueneau (2010) compreende os discursos no plano da interação. O sentido do discurso só pode ser construído a partir do contexto no qual ele é proferido. Para ele a relação entre discurso e contexto é essencial, o lugar de enunciação deve ser considerado para que o discurso seja compreendido. Todo discurso é atravessado por outros discursos e, dessa troca entre discursos que se produz a construção de sentido.

A relação entre os discursos é necessária para que seja construída uma noção de sentido e o discurso seja transmitido porque é no interior de outros discursos que o discurso assume sentido. Então, a interpretação de um enunciado deve ser complementada com muitos outros enunciados que são relacionados, citados, parodiados, etc.

No site *Hot Boys* podemos observar que, a formação do discurso pornográfico é tangenciado por diversos outros discursos que ajudam a construir o sentido. Nesse caso, a verdade da pornografia tem por objetivo a excitação sexual e o gozo, como vimos desde o final do século XIX. Para que esse sentido de verdade seja construído, diversos discursos se entrelaçam, notadamente os de valorização da virilidade, o heteronormativo das relações homoeróticas, o dominante de normatização das hierarquias raciais, etc. Os enunciados aparecem na forma de títulos, nomes, categorias e imagens estáticas que revelam como o *site* se inscreve no interior dos variados discursos para construir seu próprio sentido.

Cabe a essa pesquisa analisar se as relações se apresentam dentro do audiovisual, ou seja, na performance dos modelos, onde a coreografia sexual respeita essas relações e onde elas são transgredidas.

Maingueneau (2010) utiliza as contribuições de J. Austin sobre os *Atos de Fala* para propor a orientação pragmática sobre os discursos. Nesse sentido, compreender os enunciados para além da constatação de verdadeiro e falso, mas que se modifica orientado pelo contexto, pois para o autor o contexto é dinâmico. Dessa forma, pensar os enunciados e sentidos propostos pelo *site* para além de verdadeiro ou falso.

Para exemplificar, o termo “*negão*”, amplamente utilizado no *site* não seria, a priori, uma representação racista, mas quais sentidos ele toma dentro daquele contexto que podem por ora significar a presença da naturalização de discursos de hierarquia racial ou uma representação racista. Por outro lado, o mesmo termo, “*negão*”, pode simbolizar uma subversão na ordem de dominação e submissão social. A utilização do termo passivo não seria apenas símbolo de submissão perante o ativo, mas em que contextos ele é subvertido.

Maingueneau (2010), quanto ao pensar como os discursos circulam socialmente, classifica-os conforme o reconhecimento e a tolerância em três categorias: o tópico, o para-tópico e o atópico. O discurso tópico é aquele circulante, reconhecido pela sociedade. Seria equivalente ao discurso dominante, legitimado socialmente, constituindo o imaginário e o senso comum. O discurso para-tópico também é reconhecido pela sociedade, mas não é legitimado e se encontra na borda entre a sociedade e o fora dela. Em contraponto, ajuda a legitimar o discurso dominante se opondo a ele. Já o discurso atópico é aquele que existe nas brechas e interstícios sociais, que não tem lugar de existir legitimamente mas que, por outro lado, se esgueira e se embrenha dentro do discurso social.

Segundo Maingueneau (2010):

Poderíamos classificar de discursos atópicos essas práticas que, tal como a pornografia, de alguma maneira, não tem lugar para existir, que se esgueiram pelos interstícios do espaço social. A pornografia partilha dessa atopia com outras práticas verbais, que variam segundo as sociedades: palavrões, canções lascivas, ritos de bruxaria, missas negras, etc.. São tantas outras práticas que são atestadas, mas que são silenciadas, reservadas a espaço de sociabilidade muito restritos ou a momentos muito particulares. (MAINGUENEAU, 2010, P. 23-24)

Entende-se, então, que a pornografia se apresenta como um discurso socialmente presente, mas que é silenciado e ignorado pelo discurso dominante. Isso leva a pensar em como a cultura da mobilidade, que trouxe a informação para os *smartphones*, contribuiu para a proliferação de visualizações de pornografia em qualquer lugar, ainda que de maneira reservada e anônima. Por outro lado, é comum o sujeito social negar o acesso ou a visualização deste tipo de conteúdo, tal qual um adolescente que jura para a mãe que não consome pornografia, mas na privacidade do quarto se deleita com as diversas experiências sexuais pornográficas.

É possível perceber a emergência do discurso pornográfico em outras mídias, como citado em Paasonen, a pornificação das mídias de maneira geral. No cinema, sucessos como *Cinquenta Tons de Cinza e Ninfomaníaca* flertam com a linguagem pornográfica, exibindo cenas que borram a divisão entre o real e a fantasia. São cenas de penetração, violência e humilhação erotizadas que capitalizam o imaginário pornográfico como linguagem.

Nas redes sociais, é comum que os sujeitos divulguem suas próprias pornografias. Assim que a plataforma *Instagram* lança a ferramenta de *stories* (conteúdo que some depois de 24h), era comum que os sujeitos postassem depois da meia noite nudes, trocando fotos e vídeos de si mesmos. A mudança de regulamentação da plataforma coibiu esse tipo de conteúdo, mas no *twitter* ainda é comum esbarrar com nudes, inclusive a famosa *hashtag #pintoawards* invade os *trend topics* e faz aparecer imagens de pênis até para os mais desavisados.

A partir daí, surgem os questionamentos. A pornografia se situa mesmo como atópica ou não haveria uma negociação com os discursos dominantes que assimilam o discurso pornográfico na produção de sentidos e subjetividades? A sociedade não estaria cada vez mais pornográfica?

Qualquer generalização não pode ser feita e não cabe a essa pesquisa responder as questões, mas o lugar da pornografia como discurso está notoriamente mudando, está constantemente em transformação e isso em consonância com as percepções de Maingueneau onde o discurso está sempre em relação com o contexto; e o contexto é dinâmico.

É interessante perceber a *interface* em Foucault, como em *A vontade de Saber* em que o autor pensa como o sexo se coloca em discurso desde o século XVII. Ao pensarmos o discurso pornográfico como um discurso de saber-poder sobre o sexo, podemos construir uma relação entre o dispositivo pornográfico e o dispositivo da sexualidade conceituado por Foucault.

As ferramentas conceituais elaboradas por Foucault permitem compreender a sexualidade enquanto um dispositivo, ou seja, inscrita em um jogo de poder e relacionada a determinados tipos de saberes segundo um conjunto de efeitos que se materializam tanto nos corpos quanto no comportamento e nas relações sociais dos indivíduos (FOUCAULT, 1988).

A sexualidade como dispositivo deve ser analisada não enquanto natural ou biológica, mas inscrita nas relações discursivas de saberes e poderes. Segundo o autor, devemos pensar a sexualidade a partir da produção de saberes que ela constitui, os sistemas de poderes que regulam suas práticas e as formas pelas quais os indivíduos se reconhecem como sujeitos sexuados.

Foucault (1988) aponta a sexualidade enquanto uma construção no processo histórico:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas a grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação do discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1988, P. 100)

Desde o século XIX, um dispositivo de saberes e poderes se configurou em torno da sexualidade como saberes médicos, científicos, pedagógicos e sociológicos e poderes soberanos, disciplinares e reguladores. Os saberes formam discursos que regulam o sexo, o desejo e as práticas sexuais dos sujeitos, separando desejos legítimos dos desejos perversos.

Na produção de verdades, os desejos legítimos são estimulados, enquanto que os perversos são patologizados. Os mecanismos de poder atuam por meio de leis, disciplinas e gestão do meio, legitimam os discursos e ao mesmo tempo são legitimados por eles. Os

discursos sobre sexualidade são construídos discursivamente na cultura de acordo com determinados objetivos sociais, atuando de forma normatizadora sobre os sujeitos.

Ao rejeitar a “hipótese repressiva” Foucault propõe que, desde o século XVII observamos a implementação perversa, ou seja, a introdução do sexo e das sexualidades desviantes no discurso. Para Foucault, o dispositivo da sexualidade se dá na relação prazer saber. O saber do prazer e o prazer em saber constituem um circuito que sustenta o dispositivo da sexualidade e coloca o sexo - e porque não a pornografia - em discurso.

A partir da ótica de Maingueneau, em *interface* com as contribuições de Foucault, podemos perceber que a pornográfica emerge enquanto gênero discursivo, ou seja, como dispositivo social de produção e recepção à pornografia aqui estudada. Assim, a pornografia *online* homoerótica configura-se, então, como um dispositivo social.

Enquanto objeto audiovisual, a noção de pornografia enquanto dispositivo social pode ser percebida pela ótica elaborada por De Lauretis, em consonância com as contribuições de Foucault, como uma tecnologia de gênero; tecnologia ou dispositivo que através de produções discursivas produz a verdade sobre o gênero.

O *site Hot Boys* opera como uma tecnologia social que regula os ideais de masculinidade e virilidade, reproduzindo valores e padrões ao reproduzir estereótipos de gênero. Nesse sentido, o gênero é formado por representações que têm implicações na construção social e subjetiva dos sujeitos.

A partir de uma perspectiva Foucaultiana, Lauretis (1987) formula a ideia de que gênero é regulado por diversas tecnologias sociais, discursos e práticas, que em seu conjunto formam a tecnologia de gênero:

Para isso pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1987, P. 208)

Conforme Maingueneau (2010), a pornografia possui uma profunda ligação com os discursos e dispositivos de censura. E, como já apontado por Hunt, observa que a história da pornografia se confunde muitas vezes com a história da sua regulamentação, enquanto no discurso muitas vezes a pornografia somente emergia quando era necessário censurar, regulamentar ou caçar. Ainda hoje, nos estudos acadêmicos observamos uma grande quantidade de estudos nos âmbitos jurídico e psiquiátrico sobre regulamentação e efeitos da pornografia. Há uma preocupação maior em delimitar o território do que a pornografia é em vez de analisar e compreender do que a pornografia fala.

Em *História da Sexualidade*, Foucault (1988) elucida questões sobre a sexualidade e a censura: diz que não é permitido; impede que se diga, nega que exista. No entanto, essas contradições colocam a sexualidade em discurso, pois negar que exista e impedir que se diga é corroborar sua existência. Um procedimento parecido ocorre em relação à pornografia, desde proibições e leis que impedem circulação e distribuição, como leis que imperavam no Brasil durante a ditadura militar, até processos jurídicos que tentam categorizar o que é ou não pornografia, e construir juízo de valor entre o pornográfico e o erótico.

Foucault (2008) propõe pensar o discurso como dispersão. A tarefa da análise do discurso é encontrar as regularidades que formam o discurso. As descrições buscam nas regularidades as regras capazes de reger a formação dos discursos.

Assim, Foucault mostra que as regras que caracterizam a regularidade do discurso e constituem a formação discursiva são os objetos, os tipos enunciativos, os conceitos e os temas. É o sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias que possibilitam a passagem do estado de dispersão à regularidade do discurso.

A utilização dessas regras por Foucault busca compreender, de que maneira, as práticas discursivas produzem simultaneamente os objetos dos quais falam:

[...] que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2008, P. 55)

Conforme Foucault (2008), o discurso se forma a partir de um conjunto de enunciados constituintes da mesma formação discursiva. É a partir da análise da descrição dos enunciados que se poderá observar a formação discursiva e o discurso que ela constitui. No que se refere a essa pesquisa, observamos os enunciados que formam as sinopses de vídeos, descrições de modelos e nomeações dos sujeitos dentro do *site*. A análise dos enunciados presentes no *site* permite observar o discurso no qual ele se insere e os valores que transmite.

O enunciado em Foucault possui função enunciativa que permite que os signos e as regras do discurso se atualizem:

Um enunciado pertence à uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo. Mas enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis de uma lógica, a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva. (FOUCAULT, 2008, P. 132)

Na perspectiva do autor devemos observar os discursos nas suas modalidades de existência; estudar como os discursos circulam pelos modos de valorização e atribuição, a

maneira como são apropriados de acordo com determinada cultura e se modificam no interior de cada uma bem como se articulam nas relações sociais.

A partir do pensamento de Foucault é possível tecer uma análise que se inicia nas práticas sociais e observar como estas contribuem para a formação do discurso. A formação discursiva seria, então, o elemento essencial para compreender a constituição de um saber porque “[...] não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ela forma” (FOUCAULT, 2008, 125 P. 205).

No entanto, o discurso não aparece somente como lugar de manifestação do saber; através dele o poder se exerce. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas [...], mas aquilo por que, pelo que se luta o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, P. 10). Ou seja, o discurso articula em si o saber e o poder, pois todo discurso pretende uma vontade de verdade. E essa vontade deve ser questionada para que possa compreender as condições de formação de um discurso, os desejos e poderes por qual o sujeito lutam e querem se apoderar.

Foucault, então, questiona “se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo de poder?” (FOUCAULT, 1996, P. 20).

Em contrapartida, a vontade de verdade possui um sistema de exclusão. Ao mesmo tempo em que o discurso produz verdades sobre os sujeitos, essas verdades são em si excludentes, pois operam aquilo que é considerado verdadeiro e aquilo que é considerado falso. Foucault observa como a vontade de verdade se apresenta de forma diferente conforme a época e a cultura. Ela exerce sobre os outros discursos um poder coercitivo capaz de regular a produção discursiva em determinado contexto.

No que se refere a presente pesquisa a intensão é perceber como a pornografia se configura como um discurso de poder/saber sobre os indivíduos. O poder atua de forma regulatória sobre os sujeitos e o saber carrega em si uma verdade sobre o sexo e os desejos capaz de formar os sujeitos.

Podemos observar a vontade de verdade a partir da sua intenção de criação, ou seja, dos objetivos pressupostos pelos quais aquela produção foi feita ou aquele texto foi escrito, e, por outro lado, na reação de seus espectadores. Como já foi explicado, tal como um gênero do corpo, a pornografia não passa incólume pelo espectador, ela afeta corporalmente, seja na excitação, seja na repulsa, o discurso pornográfico se caracteriza, sobretudo, na capacidade de afetação dos sujeitos. Considerando aqui a vontade de verdade como objetivo do discurso pornográfico, Maingueneau define que o objetivo do texto (tomando de empréstimo essa definição para o audiovisual) pornográfico deve “fazer nascer em seu leitor o desejo de gozar,

instar em um estado de tensão e de falta do qual ele precisará se libertar por um recurso extra literário” (MAINGUENEAU, 2010, P. 15).

Conforme os autores referenciados, pode-se compreender a pornografia como um tipo específico de discurso. Assim como o discurso político, religioso, etc., a pornografia abarca diversas mídias e formas de disseminação conforme o tempo, composto de uma historicidade própria e presente no seio social.

Maingueneau diz que o dispositivo pornográfico é composto por diversas práticas semióticas. No caso da pornografia na *internet*, e em particular no *site* estudado, podemos observar a conjunção de texto, o audiovisual e a fotografia na mesma página para consolidar o discurso pornográfico do *site*.

Finalizando essa etapa, reafirma-se que as contribuições aqui elucidadas serão recuperadas no capítulo 3 para compor as análises dos filmes escolhidos dentro do *site Hot Boys*.

2.2 A pornografia como performance

Nessa etapa, pretendo me debruçar sobre os conceitos de performance e performatividade para posteriormente compreender como a pornografia se apresenta como performance, e como o audiovisual pornográfico é composto por performances e coreografias corporais que são interpeladas pelas produções discursivas do próprio *site*. Pensar em performance e performatividade é lançar um olhar sobre o corpo, corpo que se apresenta na tela, mas o próprio corpo pornográfico, com suas técnicas, ângulos e toda linguagem específica necessária para que seja entendida não só como pornografia, mas como pornografia *gay mainstream*.

Schechner (2006) caracteriza a performance Schechner (2006), caracteriza a performance como um fazer, estar fazendo, mostrar fazendo, atuar ou desempenhar em relação a uma série de atos ou roteiros preestabelecidos. A performance também se apresenta como desempenho. Por exemplo, a performance esportiva indica excelência no esporte, a performance do ator indica um ótimo trabalho. Além de um fazer o conceito de performance se integra ao conceito de desempenho, de excelência, mas também de representação:

[...] performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances - de artes, de rituais ou da vida cotidiana - são comportamentos restaurados, comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2006, P. 28)

A ideia de performance como repetição, ou como comportamento restaurado, ou ainda como comportamento ensaiado, me faz refletir sobre a pornografia em si, a linguagem

pornográfica como performance. Cada vídeo é uma repetição de códigos visuais e narrativos preexistentes e esses códigos aparecem seja para afirmar a lógica heteronormativa da pornografia *mainstream*, seja para contradizer a lógica em pornografias como *alt-porn* e pós-pornô. De qualquer forma, são comportamentos restaurados e repetidos que cristalizam na tela.

A pornografia se repete e satura a linguagem em si mesma para que seja reconhecida na obviedade de sua linguagem que, no entanto, não deixa de produzir novos discursos e se renovar em si mesma. Para mim, parece um processo de retroalimentação.

De maneira bem simplista, o pensamento de Schechner (2006) sobre performance pode se resumir como a “ritualização de sons e gestos”. Souza (2014) propõe pensarmos a pornografia como “um conjunto de atos, ou, um conjunto insaturado e insaturável de atos; ações que (se) performam e se colocam no mundo” (SOUZA, 2014, P. 16). Ele utiliza como ancoragem teórica a noção formulada por Richard Dyer de que pornográfico é tudo aquilo que pretende provocar a excitação sexual do espectador. Já Preciado (2008) enxerga a pornografia como um dispositivo virtual masturbatório capaz de provocar a excitação do corpo independente da vontade de seu espectador.

Dessa maneira, podemos conceituar a ideia da performance pornográfica como um conjunto de atos, ações, sons e gestos que são repetidos e reiterados da imagem pornográfica com o objetivo de provocar a excitação sexual do espectador, seu auge ou, o seu maior desempenho, provocar o tão esperado gozo. Tal performance se evidencia cristalizada no vídeo pornográfico que no caso do presente objeto é exibido de forma *online* na *internet*.

Dos atos reiteráveis que compõem a performance pornográfica, essa performance é “orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real”(BALTAR, 2015, P.137). E, para alcançar seu objetivo de maior excitação ela se utiliza de códigos repetidos e reiterados em cada produção pornográfica, códigos esses que Williams utilizou para compor o princípio da máxima visibilidade (BALTAR, 2015, P.138).

A utilização de *close ups* de diversas partes do corpo, mas sobretudo da penetração, valorização visual e iluminação da genitália, direção de coreografias e posições sexuais que enquadrem os corpos na câmera, de modo que, por exemplo, aberturas corporais fiquem em evidência, diversidade de atos sexuais demonstrado o caráter espetacular do sexo pornográfico que revela como clímax final o gozo super valorizado, de maneira geral com a utilização do *money shot*, o *close* na ejaculação masculina fora do corpo do parceiro que por sua vez é manchado por ela. E na reiteração, repetição e incorporação de tais códigos pela pornografia para que seja reconhecida como tal que é que se forma a performance pornográfica, sempre um fluxo, sempre um fazer, pois o esforço de incorporação é constante.

A filósofa Judith Butler (2003) utiliza o conceito de performatividade tomando como objeto a construção das identidades de gênero. Ela desloca o uso de performatividade da teoria linguística de Austin para a realização de um gênero que denomina performatividade de gênero. O gênero não é algo dado, um substantivo, mas um fazer constante que necessita da incorporação para se cristalizar nos corpos e ser entendido como “natural”.

No entanto, a autora evidencia a construção discursiva e performativa do gênero. Para exemplificar, toma de empréstimo o questionamento de Simone de Beauvoir “ não se nasce mulher, torna-se mulher”:

[...] mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que se tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. (BUTLER. 2003. P. 58-89)

Percebe-se no discurso dominante a emergência da ideia de matriz hegemônica, uma matriz discursiva capaz de regular os corpos e as práticas sexuais a partir da reiteração de discursos normativos, dentro de uma lógica heterocentrada, o que a filósofa Judith Butler apontou como sendo matriz heteronormativa (BUTLER, 2003).

A influência da matriz heteronormativa na produção de desejo erótico homossexual será problematizada nesta dissertação. Utilizaremos a evidência da produção pornográfica para observar a reprodução de valores e condutas heterossexuais dentro de espaços de desejo homossexual.

Nesta investigação, será utilizado o conceito de performatividade elaborado por Butler (2003), observando como as práticas discursivas constituem a formação dos sujeitos masculinos, salientando

Observando como as práticas discursivas constituem a formação dos sujeitos masculinos, salientando a virilidade como uma performance de virilidade, utilizarei o conceito de performatividade elaborado por Butler (2003) A perspectiva da filósofa nos dá ferramentas que permite compreender o gênero como uma construção discursiva.

Butler (2003), ao analisar a construção social de gênero proposta por Simone de Beauvoir sobre tornar-se mulher, elabora:

[...] mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que se tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. (BUTLER, 2003, P. 58-59)

Fica evidente que ser mulher, ou no caso desta pesquisa, ser homem e ser viril, é algo que “fazemos” e não algo que “somos”. O fazer em Butler é um processo constante ditado pela reiteração, um processo repetitivo que não cessa até que o gênero se consolide como algo que pareça natural. Os discursos sobre masculinidade viril se configuram como discursos performativos que atuam sobre os sujeitos que, ao serem proferidos, provocam um “fazer” nos indivíduos, se inserindo na construção das identidades de gênero.

A reiteração de discursos sobre a masculinidade viril faz com que o modelo referido de masculinidade se pareça natural, como parte constituinte do “ser homem”. Essas estratégias discursivas presentes na cultura dominante implicam na naturalização de padrões que definem o gênero; “[...] é a estilização repetida do corpo, em um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, ao qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, P.59).

O gênero é um tipo particular de processo que necessita da constante repetição sobre os corpos. Dessa forma, não se apresenta nem como natural, nem definitivo e, por ser uma construção discursiva, depende tanto das representações quanto da repetição e estilização para que se reafirme até que seja absorvido pelos indivíduos como algo natural. O que Butler enfatiza é que o gênero não é um fato imutável, nem anterior ao discurso, mas constituído no interior das práticas discursivas. Ele é compreendido como o efeito e não a causa do discurso.

De acordo com Butler (2003), a “estrutura reguladora altamente rígida” é entendida como a matriz heterossexual que a institui no discurso dominante, a ‘heterossexualidade compulsória’⁴. Essa é o imperativo que define todos os indivíduos como heterossexuais, instituindo uma série de expectativas sobre os sujeitos conforme o sexo, desde a gravidez. A matriz heterossexual constitui, então, o discurso hegemônico regulador no qual o desejo legítimo é o desejo heterossexual.

O gênero é constituído a partir do discurso hegemônico da heterossexualidade, que incide sobre os corpos repetidas vezes até que a ideia de heterossexualidade como algo dado se pareça natural. Consequentemente, a matriz heterossexual produz os excluídos, os que rejeitam a norma. Todavia, os sujeitos que rejeitam a norma não estão fora do discurso, ao contrário, eles são interpelados pelo discurso hegemônico em diversos níveis. A categoria de “masculino” investida de todos os atributos e características expressivas de virilidade, são

⁴ A heterossexualidade compulsória é um termo criado pela teórica feminista Adrienne Rich, que supõe a heterossexualidade como uma instituição política, que crê a heterossexualidade como natural, normal.

performaticamente produzidas através do discurso que visa construir a inteligibilidade das identidades de gênero.

Observo para essa pesquisa a questão de como o *site* se enquadra na matriz heteronormativa ao naturalizar representações de masculinidade viril. Ao meu ver, isso é problemático, pois naturaliza e erotiza diversas violências associadas à sociedade machista e homofóbica. O discurso presente no *site* acaba por naturalizar a violência e a violação, tanto física quanto moral.

O sentido de discurso utilizado por Butler é o mesmo formulado por Foucault, que compreende os discursos como um grande conjunto de enunciados. Foucault (2008) compreende os enunciados como eventos reiteráveis que estão conectados por seus contextos históricos e inaugura a possibilidade de interpretar os discursos para, através deles, traçar uma “história do referente” (FOUCAULT, 2008, P. 8).

Seguindo a orientação do autor, pretendo pensar a virilidade a partir do estudo das práticas discursivas. A intenção é observar como a virilidade se forma como tema, seu discurso e preocupação histórica, a partir de enunciados presentes no *site*, como o macho dotado e viril, para pensar a formação discursiva da virilidade. O discurso que ao mesmo tempo em que determina, nomeia. Por exemplo, como “machos”, produz efeitos sobre esses indivíduos, se inserindo na formação das identidades de gênero.

Butler (2000), fala do caráter discursivo da produção de gênero, sendo que gênero é efeito e não causa do discurso. O gênero é discursivamente construído a partir de um regime de verdades pré-estabelecidas, historicamente e culturalmente, fazendo entender os indivíduos como pessoas do gênero masculino ou feminino.

O discurso dominante elege estereótipos com características que se enquadram em feminino ou masculino, pelas quais é possível classificar e categorizar os indivíduos. Aqueles que não se encontram em conformidade com tais características são marginalizados como bichas afeminadas, lésbicas caminhoneiras, transsexuais ou travestis. No discurso social, que pauta a heterossexualização das relações, o ativo macho deve se relacionar com o gay afeminado para que seja uma relação legítima.

O enunciado produz o gênero na medida em que anuncia uma série de expectativas e comportamentos esperados do sujeito que se denomina, por exemplo, Dotadão. Exaltar a genitália constitui um discurso de virilidade que dita que o sujeito está adequado com as características socialmente esperadas de um homem viril. Isso significa que ele performa um gênero inteligível, assumindo as características que constituem o ideal de masculinidade viril.

A preponderância masculina é a materialização da potência viril e ao ser exaltada no enunciado indica que o sujeito está em conformidade com os ideais de dominação e potência.

A associação entre o enunciado performativo e as expectativas geradas sobre o sujeito só é possível porque a matriz heterossexual, que domina os discursos, produz uma ideia de gênero inteligível que é socialmente difundido através de discursos das várias características sociais, comportamentais e físicas que formam o que se entende como homem viril.

O sujeito formado pelo discurso vê as características como naturais, existindo no imaginário social diversos traços que formam o homem dotado. A inteligibilidade de gênero, conforme Butler, institui como natural a relação linear entre sexo biológico, gênero, desejo sexual e a constituição da subjetividade. O sujeito é inteligível ao se adequar em conformidade com os padrões normativos reconhecíveis de gênero.

Conforme Borba (2016, p. 445), o discurso dominante produz como natural o que acontece em uma relação quando estão presentes elementos como, por exemplo, “pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominação-paternidade-heterossexualidade”. Aí, os aspectos físicos e morais em conjunto formam o ideal viril e são constituídos de valores em oposição a qualquer traço de feminilidade. A masculinidade viril é construída em oposição aquelas características que são consideradas socialmente como femininas.

No discurso da cultura dominante capitalista, a passividade se dá em relação de oposição à atividade ou seja, denota o sujeito acomodado, submisso e dominado que são valores antagônicos ao sucesso e às conquistas, exaltados no capitalismo contemporâneo. O sujeito deve ser senhor de si, conquistar o mercado e exibir seu sucesso através de bens de consumo. A passividade é o oposto da potência e da eficiência, é o lugar que os indivíduos rejeitam. Nas relações sexuais, o passivo é aquele que se permite ser penetrado, e como tal se coloca em situação de inferioridade.

O discurso machista dominante em nossa sociedade denota que o indivíduo que penetra, possui. A relação de penetração é baseada em uma lógica de dominação onde quem tem o controle, quem domina, é o ativo. O passivo é dominado, subjugado, submisso. Se nas relações heterossexuais o discurso busca justificar a dominação do homem sobre a mulher, nas relações homossexuais promove a homofobia. O homossexual é o penetrado, aquele que se inferioriza e alvo de violência social.

Conforme Bourdieu (2012):

O corpo tem sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso, como nos faz lembrar, pelo gesto ou pela palavra, os insultos mediterrâneos contra a homossexualidade [...], tem suas partes públicas face, frente, olhos, bigode, boca, órgãos nobres da apresentação, no qual se condensa a identidade social, o ponto de

honra, o que obriga a enfrentar ou a olhar os outros de frente, e suas partes privadas, escondidas ou vergonhosas, que a honra manda dissimular. (BOURDIEU, 2012, P. 26)

A identidade de gênero é performativa, pois necessita de uma série de códigos para que seja inteligível. O que a autora propõe é que a performatividade é sempre um fazer que se cristaliza através da incorporação e da reiteração constante de códigos pré-estabelecidos até que se consolide como algo natural.

O processo de reiteração e incorporação que caracteriza a performatividade elaborada por Butler pode, a meu ver, ser aplicada para pensarmos a pornografia como performance. O que entendemos hoje como pornografia é o resultado de múltiplos discursos historicamente construídos desde o século XIX, compondo diversos códigos reiterados e incorporados para consolidar o que atualmente é compreendido como pornografia *hardcore mainstream*.

2.3 Discursos de virilidade e masculinidade

Considerando o discurso enquanto um processo, devemos pensar o discurso no plural, já que todo discurso é atravessado por outros discursos que se relacionam em várias medidas. E, nessa pesquisa, como o discurso reproduzido pelo *site* pornográfico *Hot Boys* é atravessado por outros discursos historicamente construídos sobre a virilidade e a masculinidade?

A representação discursiva de determinados sujeitos no espaço do *site* é construída para expressar sua condição viril, através de atributos associados a princípios e qualidades como honra, rudeza, violência, força e potência que evocam a referência do macho viril ideal, presente no imaginário social.

A virilidade é marcada por uma tradição imemorable: não simplesmente o masculino, mas sua natureza mesma, e sua parte mais “nobre”, senão a mais perfeita. A virilidade seria virtude, cumprimento. A virilha romana da qual o termo é oriundo, permanece um modelo, com suas qualidades claramente enunciadas: sexuais, aquela do marido “ativo”, poderosamente constituído, procriador, mas também ponderado, vigoroso e contido, corajoso e comedido. (VIGARELLO, 2013, P. 6)

Os atributos que constituem o macho viril nos dias atuais continuam associados à potência e à performance sexual, a virilidade está associada ao homem ativo, aquele que penetra. O que enxergamos como atributos viris hoje, fazem parte de uma complexa tradição na cultura ocidental. As qualidades que compõem a virilidade se reconfiguram com o tempo e conforme a cultura, porém o foco na dominação e no vigor parecem permanecer os mesmos.

“A virilidade histórica como ela é, inevitavelmente, antropológica” (VIGARELLO, 2013, P. 7) está sujeita ao contexto social, se manifestando de formas diferentes em indivíduos atravessados por situações sociais diferentes. Por exemplo, em nossa sociedade alguns valores viris mudaram conforme o contexto social: a maneira como o homem do estilo cafuzo produz

uma performance de virilidade é diferente de um homem da classe média. Todavia, a dominação masculina compõe um eixo central em qualquer discurso de virilidade.

A capacidade de impor seu desejo sexual forma a *andrea* e não distingue o objeto desse desejo. A virilidade consiste, sobretudo, na capacidade do sujeito viril de satisfazer o seu desejo (VIGARELLO, 2013). Entretanto, a satisfação do desejo deve seguir normas que reforçam uma assimetria sexual, ou seja, aquele que possui a *andrea* deve sempre ser dominante e sexualmente ativo. Os jovens em formação, as mulheres e os escravos eram destituídos de *andrea*, não eram cidadãos completos ou livres, tais sujeitos existiam apenas como objeto de desejo.

Foucault (1998), ao problematizar a conduta sexual na Grécia Antiga, evidência que tanto as relações sociais quanto as relações sexuais estão estruturadas na polaridade entre atividade e passividade. O papel do sujeito ativo é exercido pelo homem, aquele que penetra a mulher não caberia outro papel senão o da passividade. Na prática sexual entre dois homens, aquele que é penetrado se torna o parceiro-objeto, a ele recai o papel feminino da passividade.

A divisão binária em ativo e passivo é uma construção social que afeta os indivíduos até os dias de hoje e no caso das relações homossexuais, tal estrutura é a incorporação do modelo heterossexual:

Trata-se do princípio de isomorfismo entre relação sexual e relação social. Deve-se entender por esse princípio que a relação sexual — sempre pensada a partir do ato modelo da penetração e de uma polaridade que opõe atividade e passividade — é percebida como do mesmo tipo que a relação entre superior e inferior, aquele que domina e aquele que é dominado, o que submete-se o que é submetido, o que vence e o que é vencido. As práticas de prazer são refletidas através das mesmas categorias que o campo das rivalidades e das hierarquias sociais: analogias na estrutura agonística, nas oposições e diferenciações, nos valores atribuídos aos respectivos papéis dos parceiros. E pode-se compreender, a partir daí, que há, no comportamento sexual, um papel que é intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito: é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer, assim, a sua superioridade. (FOUCAULT, 1998, P. 189)

Segundo Foucault (1998), existe uma relação de isomorfismo entre as relações sexuais e sociais. As demais esferas da vida social serão influenciadas pela mesma divisão binária moldada no ato da penetração, entre ativo (sujeito do prazer) e passivo (objeto de prazer). A oposição entre atividade e passividade supõe outra divisão, superioridade e inferioridade.

O ato de penetrar é visto como um comportamento honroso, socialmente valorizado, atribuindo ao ativo a superioridade nas relações. A divisão entre o que penetra e o que é penetrado naturaliza a dominação masculina, pois o homem, sendo o portador da atividade (e da dominação), possuiria o domínio das funções sociais, já que a mulher por seu caráter passivo seria incapaz de exercer. O homem viril que se permite penetrar perde suas características de *andrea* e é socialmente ridicularizado ao assumir o papel sexual inferior:

“O homem, do qual um dos sinais de virilidade é permanecer senhor de seus prazeres e de suas paixões pode, pois, perder esta postura e encontrar-se, ainda que erasta, em posição dominada. De varão-masculino - ideal do cidadão *hoplita* -, ele pode oscilar para varão feminino, ou *kinaidoi*. Seria ele constrangido a portar-se como o vulgar Gnathon que se oferece ao belo pastor Daphnis “como cabritas se oferecem aos bodes?” (FOUCAULT, 1998, *OP. CIT.* P. 58)

A relação sexual se caracteriza como exercício de dominação e poder masculino, produzindo a polarização entre passivo/dominado e ativo/dominador. O passivo é associado a ser dominado e submisso, inferiorizado. Alguns ideais do *andrea* grega avançaram no tempo apesar de passarem por diversas reformas e transformações conforme o interesse da sociedade e da cultura vigente. No entanto, suas características de dominação e vigor parecem permanecer ainda nos dias de hoje.

A valorização de características viris como força física, potência militar e desejo sexual representado por um pênis funcional estão presentes nos discursos tanto na Grécia quanto na Roma Antiga. Todavia, em Roma, o sentido e o significado de *andrea* é alterado e a virilidade passa a ser composta pela relação entre os termos *vir*, *virilitas* e *virtus*. O termo *vir*, designa ser homem, *virilitas* é o órgão sexual masculino, aquilo que se tem entre as virilhas e *virtus* refere-se ao conjunto de virtudes e atributos sociais a que se espera da conduta masculina.

Assim como na Grécia, em Roma, a virilidade - ou o *vir* - também era adquirido em um processo de aprendizagem. O jovem romano só se tornava *vir* após sua primeira relação sexual com uma mulher. Em oposição aos sujeitos viris, havia as mulheres e os *puer* (garotos e escravos), nas relações sexuais com os sujeitos viris, sempre passivos (THUILLIER, 2012).

Ao *vir* só era cabido a posição de penetrador e, mesmo deitando-se com outros homens, a posse da virilidade lhe era mantida desde que não fosse ele o passivo. O penetrado não possuía virilidade e assim como na Grécia Antiga não era reconhecido como cidadão. A importância da funcionalidade do órgão genital para a virilidade romana se dá pelo termo *virilitas*, possuindo valor de distinção que separa os jovens e os idosos dos homens viris. A valorização do funcionamento genital aliada à posição sexual ativa e dominadora constituem partes importantes de ser cidadão romano:

Estamos, portanto, diante do homem romano chegado à maturidade plena, e não mais diante de um adolescente molenga, nem de um velho doentio. Em suma, diante um verdadeiro homem fisiologicamente desenvolvido, não de um *semivir*, meia-bomba, mas de alguém que a natureza dotou de todos os órgãos masculinos, em pleno funcionamento. (THUILLIER, 2012, P. 81)

Além da funcionalidade genital, determinados aspectos físicos definiam atributos de virilidade. O corpo bronzeado era particularmente entendido como o corpo viril e a palidez da pele era um atributo considerado feminino. Além de bronzeado, o corpo deveria ser atlético, guerreiro e com barba; esta, em particular um sinônimo de que o garoto *puer* tinha se tornado

um macho *vir*. O culto à virilidade na Roma Antiga evocava a diferenciação entre beleza feminina e masculina onde a beleza feminina era formosa, dócil e pálida já a beleza máscula era indicativa de virilidade, a qual ser bonito era ser viril.

O Renascimento reaviva ideais de virilidade grega buscando modelos de virilidade mais suaves, menos brutos. Alguns valores da *andrea* vão reaparecer entre a nobreza como forma de se distinguir a virilidade bruta dos camponeses. O homem digno idealizado pela elite da época valoriza sabedoria, ponderação e prudência. Nesse cenário, a força e a rudeza são colocados em segundo plano. No entanto, os ideais de dominação e potência não são comprometidos pela invenção da delicadeza, não é uma crise da virilidade, é uma reinvenção da virilidade do sujeito moderno.

Como diz Vigarello (2013), “a delicadeza, dito outro ramente, não deve absolutamente comprometer qualquer rudeza viril. A repetição das narrativas antigas no século XVI diz melhor ainda essa tentativa de designar uma virilidade misturando beleza e rudeza” (VIGARELLO, 2013, P. 213).

Na Modernidade, o retorno de valores presentes na Grécia traz ao sujeito viril a valorização do autocontrole - sem afeição ou afetividades - a potência guerreira e o afastamento das carícias, que são um sinal de fraqueza física ou espiritual. A beleza ganha espaço ao lado de outros valores na constituição da virilidade. O homem viril é também belo, requintado, elegante e sensual, além de potente e dominador. O ideal *hoplita* reformulado pela nobreza na modernidade ajuda a fundar os alicerces das virilidades modernas.

As esculturas gregas exibiam nus masculinos, corpos talhados demonstrando o mais perfeito domínio corporal. O seu paralelo nos dias de hoje são os corpos conquistados em academias de ginástica. Porém, outra característica presente nas estátuas gregas se faz igualmente presente no imaginário popular, o tamanho do pênis. A perfeição atlética das estátuas gregas se opõe aos pênis de tamanho ridiculamente pequenos em estado de flacidez.

De acordo com Sartre (2012):

Os heróis são, em geral, dotados de órgãos genitais muito modestos, ridiculamente pequenos, notadamente na pintura sobre vasos. Na realidade um membro pequeno sugere a boa educação de seu proprietário. A obscenidade, segundo os critérios gregos, não reside na exposição dos órgãos sexuais - ao menos quando se está entre homens e numa situação onde ficar nu é legítimo -, mas no fato de oferecer uma glândula descoberta ou um membro muito volumoso como aquele das sátiras de comédia. (SARTRE, 2012, P. 43)

A virilidade requintada e a valorização da beleza não comprometem o lugar do sujeito viril. O domínio de si é expressado através do domínio corporal, a musculatura saliente exhibe externamente os valores de autocontrole e dominação. Se na Grécia os ginásios eram os locais

onde homens formavam suas virilidades através do domínio de si, ganhando corpos atléticos, a academia configura esse mesmo espaço nos dias de hoje.

Na Grécia, o esporte constituía um importante lugar de manifestação da *andrea*. Longe dos riscos da guerra, no ginásio, o sujeito podia provar seu valor de guerreiro sem o risco de morte, como uma manifestação recreativa da *andrea* que valoriza o corpo, a beleza e as qualidades morais do sujeito viril.

Assim, o imaginário presente ainda nos dias de hoje sobre o vestuário masculino tem suas raízes na Grécia. No ginásio, os corpos se apresentavam completamente nus, valorizados por óleos, pelo suor e pelo Sol que bronzeia. Era lugar não só de prova da *andrea*, mas de exibição da beleza corporal masculina. Os óleos valorizavam a musculatura e suas nuances e também serviam para captar melhor a luminosidade, ressaltando o bronzeado.

O imaginário dos corpos suados, interagindo nus em um vestiário que compõem as fantasias pornográficas, certamente são uma herança das práticas do ginásio grego, um lugar de homosocialização. Nesse espaço a interação sexual ocorre como consequência, curiosidade e alívio das tensões. A virilidade, ao ser provada para outros homens, se constitui em desafios atléticos e corporais.

Parece ser um consenso histórico que o corpo viril seja valorizado pela sua musculatura. Em diversos tempos e culturas o corpo do guerreiro, assim como o corpo do atleta, são tidos como *viris* por excelência. Na Grécia ou mesmo em Roma, o corpo viril apresenta como características a robustez muscular e a pele bronzeada. Longe de ser apenas uma preferência estética, a cor da pele está associada à posição social ocupada por homens e mulheres em ambas sociedades.

Nas sociedades grega e romana o espaço público era um domínio exclusivamente masculino; a política, a guerra e o comércio eram lugares onde os homens exerciam suas virilidades. Geralmente, os homens ficavam fora de casa e, por isso, tinham a pele queimada pelo Sol; sobretudo os atletas que se exercitavam nus. O domínio privado era reduto das mulheres que, ao serem relegadas ao lar, possuíam a pele clara. O homem que não ostentava um bronzeado, era considerado um homem que exercia funções femininas, um sujeito afeminado. Sêneca ressalva que a própria *Virtus* é *colorata* (bronzeada) (THUILLIER, 2012).

Observo que os valores que constituem a virilidade romana ainda estão presentes no imaginário social que formam o ideal de virilidade nos dias de hoje. Os discursos que compõem a narrativa cultural sobre virilidade possuem fortes raízes nos ideais *viris* de culturas passadas. Vemos ainda hoje, como parte constituinte do discurso do macho viril contemporâneo, características que nos remetem a *andrea* grega e ao *vir* romano.

Por isso a importância de discursos que compõem a narrativa cultural sobre virilidade serem analisados. Apesar dos conceitos sociais e culturais distintos, vemos que determinados discursos continuam sendo reafirmados e presentes no imaginário social. Pensar o caráter histórico do ideal viril é perceber como a dominação do homem, o machismo e a violência homofóbica são construções históricas e, como tal, são passíveis de mudança.

Na modernidade, diz Vigarello (2013), é inventada a delicadeza, considerada uma virtude masculina do homem moderno, que dá valor à razão e expressa determinadas formas de delicadeza. Essas características ficam explícitas nas pinturas dos reis dos séculos XVI e XVII. A virilidade delicada dos reis e dos nobres serviria para distingui-los da virilidade vulgar da plebe. No entanto a delicadeza não compromete o ideal viril, já que o homem moderno deve equilibrar delicadeza e força, razão e dominação, sabedoria e potência.

O excesso de delicadeza continua sendo uma característica que marca o sujeito como afeminado. A distinção entre a virilidade equilibrada dos nobres e a virilidade rude e vulgar da plebe pode ser observada ainda nos dias de hoje. A categoria *cafuçu* assemelha-se à performance de virilidade do plebeu, rude e másculo, se opondo a virilidades mais refinadas dos homens de classe mais alta.

Kimmel (1998), em seus estudos sobre a constituição da masculinidade americana, verificou que em oposição ao modelo histórico do *Artesão Heroico* e do *Patriarca Gentil*,⁵ surgiu a partir da primeira década do século XIX um outro modelo de masculinidade que supunha a superioridade sobre os dois anteriores: o *Self-Made Man*. Esse era o modelo de homem cuja virilidade deveria ser demonstrada e provada no mercado, apoiando o exercício de sua virilidade no sucesso financeiro, em demonstrações de poder aquisitivo.

Para Kimmel, o *Self-Made Man* é o estereótipo do homem de negócios. O empresário que comanda sua empresa exercendo seu poder, passa pouco tempo com a família e tem diversos casos amorosos. E, se o *Self-Made Man* é o homem que se faz, ele pode ser desfeito; sua potência é demonstrada na quantidade de objetos materiais que ele coleciona. Sem dúvida, tal forma de exercer a virilidade é estressante, pois apoiando-se no sucesso financeiro e na aquisição de bens, o risco de perder sua virilidade é maior.

Tal definição de masculinidade era inerentemente instável, exigindo comprovação constante, incluía sempre o risco de falhar. A masculinidade deve ser provada, e assim que ela é provada, ela é novamente questionada e deve ser provada

⁵ O *artesão heroico* e o *patriarca gentil* são dois modelos de masculinidade dominantes no discurso da sociedade americana do século XVIII até o início do século XX. O *artesão heroico* incorpora aos ideais republicanos de força física e virtude, é o pequeno burguês, dono de seu próprio negócio. O *patriarca gentil* é o estereótipo do senhor de propriedades rurais, deriva do perfil da burguesia europeia, pai de família devoto, religioso, tem seu exemplo clássico em George Washington.

ainda mais uma vez; a busca por uma prova constante, durável e inatingível [...]. (*Op. Cit.* P. 111)

O caminho até aqui nos fez perceber como o *site* reproduz discursivamente através de enunciados performativos, representações de virilidade que compõem o sujeito que é sexualmente ativo, o macho. Os enunciados não existem em si mesmos, mas são constituídos em uma trama de significados historicamente construídos. Assim é que podemos observar a valorização da masculinidade viril, ao mesmo tempo em que a condição histórica e cultural produz igualmente outras formas de virilidade, como os cafuzos e o homem de negócios. Todavia, os valores centrais da virilidade permanecem os mesmos, ainda que se manifestem de formas diferentes pela potência, dominação e poder.

É importante compreender como o ideal de virilidade afeta os espaços demarcados pelas relações de gênero, sobretudo como a cultura viril reproduzida em um espaço construído para o público homossexual afeta os sujeitos. O caráter histórico da divisão hierárquica entre ativos e passivos é constituinte do discurso heteronormativo que nas relações homossexuais promove a exclusão e a violência social sobre os passivos sexuais. O discurso dominante no *site Hot Boys* reproduz valores da cultura machista forjada desde a antiguidade, reproduzida e atualizada hoje como herança discursiva.

2.4 Corpo e pornografia

É indissociável pensar na pornografia sem pensar no corpo. Então, a metodologia empregada nesta pesquisa visa observar a formação de discursos na pornografia e sua relação com as performances construídas nas cenas audiovisuais. O corpo é o lugar onde o discurso se materializa e se caracteriza como campo de disputa, lugar onde os discursos se afirmam e ao mesmo tempo se rejeitam, onde os discursos são reiterados e, por outro lado, transgredidos.

Na materialidade do corpo em cena os enunciados se concretizam e inserem o corpo no contexto histórico. O corpo é complexo. Compreendo que o conjunto de expressões, linguagens, performances, técnicas e imagens que são produzidas no corpo e pelo corpo tornam o campo de análise complexo. Por isso, o escopo de análise tomado por essa pesquisa será a relação entre corpo e discurso.

O movimento de espetacularização do corpo que a sociedade ocidental contemporânea experimenta abrange, sobretudo, a pornografia. Imagens corporais são parte fundamental da cultura de consumo que pode ser entendida como uma cultura fundamentada em imagens. A cultura de consumo se define como uma cultura visual fundamentada em imagens, onde

imagens corporais ganham destaque particular (DEBORD, 1997). Através da imagem pornográfica e suas significações o corpo se torna vetor do discurso erotizado da pornografia.

O corpo exposto na mídia é teatralizado e exibido como espetáculo, entendido como um objeto de representações e imaginários, produtor de efeitos e de sentidos. Na pornografia, o apelo para o espetáculo suscita um desejo de consumir o real e, nesse sentido, os ângulos se tornaram ginecológicos e as performances espetaculares. É o real transmitido na pornografia e o real ideal, atravessado pelos discursos e pelo imaginário social sobre as relações sexuais (LE BRETON, 2010).

O corpo tem sido um objeto privilegiado de representação através da história porque nele se revela a cultura na qual o sujeito está inserido, nele são marcados traços culturais, padrões de comportamentos e identidades. “O corpo é o vetor semântico pelo qual pode-se perceber a relação do indivíduo com o mundo; é no corpo que essa relação se materializa e se evidencia”. A pornografia também não está dissociada da cultura em que está inserida onde o corpo pornográfico é um corpo produzido no interior do discurso pornográfico, corpo construído para o consumo e para o prazer, corpo produzido dentro da lógica mercantil capitalista, que se produz para o outro. O corpo pornográfico é sobretudo o corpo produzido para seduzir (LE BRETON, 2010, P. 7).

O corpo na pornografia é um corpo que se produz na relação do outro. Nesse sentido, vale pensar a relação do corpo que atua com o corpo da câmera e a direção, mas, sobretudo, pensar que é um corpo-imagem que se produz para o olhar do consumidor. O corpo pornográfico é um corpo construído para ser visto. Ele tanto se inscreve na lógica heteronormativa do que é considerado belo quanto se vale dos excessos para seduzir, seja na pornografia *mainstream* com enormes pênis ou em pornografias especializadas. Por exemplo, em pornografias especializadas em corpos obesos, com excesso de pele, de gordura e de dobras, é o que faz desse corpo um corpo sedutor.

Segundo Le Breton (2010), o corpo produz sentidos continuamente. Dessa maneira, ele se insere em determinado meio ou espaço social e cultural. O corpo é alvo dos processos de normalização pela lógica discursiva dominante, através de processos pedagógicos de disciplina que ditam o que comer, o que vestir, os exercícios que se deve fazer, etc. A matriz heteronormativa que determina o discurso dominante na sociedade ocidental se vale das mídias e principalmente da linguagem audiovisual para consolidar representações que eduquem esse corpo.

Nesse sentido, a pornografia se apresenta como uma forma de discurso sobre as sexualidade que através dos corpos se insere nesse processo. O corpo na pornografia se

apresenta como um corpo educado e docilizado, mas o campo pornográfico também abre brechas para o corpo como lugar onde os discursos são transgredidos e ressignificados.

Para Foucault (1999), é dentro das relações entre discurso e poder que se constitui o corpo, lugar de inscrição dos acontecimentos, historicamente concebido. É na superfície do corpo que a produção de discursos e saberes inscreve e materializa seus significados. O autor não dá um estatuto ao corpo, ou seja, não percebe o corpo como objeto, mas o tangencia em suas análises a partir dos discursos que falam e das práticas que atuam sobre ele.

Conforme Castro (2009), ao longo da história, o corpo tem sido investido de diversas formas de gerenciamento e controle. Por exemplo, até o século XVIII o corpo padecia do suplício, marcado por diversas formas de punições e castigos. A partir do século XIX identifica-se mudanças na forma de controle do corpo que deixa de ser alvo de punições e castigos para se tornar objeto de disciplina. Dessa forma, os corpos se tornam alvo de investimento contínuo, construídos, educados e reformados para se tornarem dóceis e úteis.

Em Foucault (1999), observamos o corpo como lugar onde diversos discursos se entrecruzam e onde variados dispositivos atuam. O discurso médico, o discurso jurídico, o discurso político, os discursos sobre a sexualidade, entre outros, interpelam o corpo, educam o corpo e constroem esse corpo contemporâneo. Como já foi observado, a pornografia emerge, assim, como outros meios audiovisuais, como uma tecnologia de gênero, atuando, então, como dispositivo regulatório sobre os corpos e as subjetividades.

A pornografia - enquanto tecnologia ou dispositivo - institui o corpo dentro de saberes e normas discursivas e tanto representa os discursos constituídos na realidade social, produzindo relações entre gênero, raça e sexualidades existente na sociedade, quanto os discursos presentes no imaginário social das práticas sexuais. Por exemplo, um cafuçu dotado é um enunciado presente no imaginário social brasileiro; que diz respeito ao estereótipo de cafuçu intimamente ligado às práticas sexuais, principalmente pelo seu dito apetite sexual. Por outro lado, representar esse cafuçu dotado como carroceiro ou vendedor de amendoins é reiterar o discurso social que vê esse sujeito em profissões precárias.

O discurso pornográfico exemplificado anteriormente institui o cafuçu como sujeito de apetite sexual insaciável, de membro sexual dotado que, obviamente, não corresponde à realidade e também institui o lugar social desses sujeitos, reiterando parte do discurso social sobre as classes sociais.

Foucault (1999) observa que a partir do surgimento do discurso médico, de técnicas institucionais, de docilização e de poder sobre o corpo é que foi possível elaborar um saber sobre o corpo. O que fica evidente a partir das análises elaboradas pelo autor é que o corpo se

apresenta como um objeto inacabado, sempre em construção. Na medida em que o corpo se encontra inserido no discurso, é interpelado pelas técnicas de docilização tais como a mídia e a pornografia que fazem desse corpo uma eterna construção.

O que quero dizer é que, sobretudo na sociedade contemporânea, aspectos estéticos e de significação que são atribuídos ao corpo, não são apenas fruto de um gosto pessoal, mas sim fruto da ação desses dispositivos regulatórios sobre esse corpo. Observar como o corpo se apresenta como discurso é perceber na materialidade do corpo os enunciados que, a partir de Foucault, podem ser lidos no contexto histórico e social.

Então, a materialidade do corpo reverbera o enunciado historicamente construído. Isso permite, nesta pesquisa, observar como o ideal de *andrea* grega se apresenta nos corpos na pornografia homoerótica ou como os corpos são construídos dentro da pornografia para representarem determinados enunciados, como ser passivo ou ser dotado. Esses enunciados podem ser lidos no corpo a partir de sua historicidade. Existe uma memória visual dentro do imaginário do senso comum do que significa, por exemplo, ser passivo.

Os diversos enunciados que se apresentam no *site* estudado, como *Passivo*, *Ativo*, *Dotado*, *Negão*, *Branquinho*, etc., posicionam os sujeitos - neste caso os atores - dentro da norma e do discurso dominante. O corpo aparece como a materialidade desse discurso que define o passivo sexual como sujeito próximo do feminino e hierarquicamente inferior ao ativo. Associada à ideia de dotado, a hipervirilização do sujeito é materializada em enormes pênis que são fotografados em determinados ângulos para parecerem ainda maiores.

Por exemplo, quando aparece em contra *plongée*⁶ a distorção da lente fotográfica e de perspectiva faz com que o pênis pareça maior do que realmente é, sobretudo em relação ao rosto:

[...] o corpo, enquanto forma material funciona como condição de produção no discurso no âmbito do visível, ao mesmo tempo em que é atravessado por diferentes e conflitantes discursos se tornando opaco e contraditório para o sujeito. Juntamente com a consideração do olhar para o corpo como gesto de interpretação, e da nomeação que acompanha o olhar, considerei também importante a questão da espacialização do corpo. Se o sujeito é sempre sujeito de corporeidade, seu corpo é também sempre corpo no espaço. O corpo significa ao olhar do outro pela sua materialidade e pela sua localização. (HASHIGUTI, 2009)

Para Butler (2003), o corpo é um produto da cultura, construído no interior dos discursos. A autora, à revelia de Foucault, não compreende um corpo anterior ao discurso, ao contrário, percebe que o corpo se constrói a partir das significações. Butler, ao considerar o corpo construído na cultura, delata o caráter fictício da suposta naturalidade do corpo. Ao

⁶ Ângulo de baixo para cima.

conceber o gênero como uma construção discursiva que se materializa no corpo na forma da performatividade de gênero, ou seja, através de repetições, reiterações e encenações das normas prescritas. As normas reguladoras consolidam um imperativo heterossexual, tais normas são performativas e constituem a materialidade dos corpos, tal materialidade se torna fundamental na constituição da identidade de gênero dos indivíduos.

O copo é efeito dos discursos e das normas regulatórias que o interpelam. A matriz heteronormativa que institui a inteligibilidade de gênero, determina no discurso os corpos tidos como desejáveis e aqueles que serão corpos abjetos. A dicotomia entre corpos desejáveis e corpos abjetos produz no sujeito o desejo de adequar-se à norma e fugir da precariedade. Butler parte da ideia de abjeção desenvolvido por Julia Kristeva para determinar a ideia de precariedade dos corpos.

Para Kristeva (1982), o abjeto em nosso corpo é tudo aquilo que desejamos nos afastar: secreções, fezes, urina, suor; tudo que rejeitamos se transforma em abjeto. Assim, Butler capitaliza o sentido de abjeto em Kristeva para determinar os corpos precários, aqueles corpos que não se adequam à norma. O que escapa à norma, desestabiliza a ordem, não conforma com o inteligível e é automaticamente tornado abjeto.

Dessa forma, é possível pensar os corpos que são elencados como corpos desejáveis na pornografia e aqueles que são rejeitados. O corpo é construído dentro das normas e orientado pela matriz heteronormativa que, dentre outras coisas, regula os desejos homoeróticos orientando os corpos heterossexuais como corpos mais desejados. Isso ajuda a entender o porquê de a heterossexualidade ser um elemento presente nas produções homoeróticas.

Por outro, Ratts Jr. (2015) observa a pornografia como um campo que desestabiliza as relações de poder e subverte a ordem dos discursos. O autor argumenta que, se por um lado o corpo parece apenas adaptar-se aos diversos discursos que o atravessam e o constroem, por outro, através dos excessos da pornografia observamos possibilidades de transgressão à norma. “As imagens do pornô revelam, em sua essência, a possibilidade de transgredir as barreiras daquilo que é considerado normal e sadio e, com isso, oferece outras possibilidades de vivência aos corpos e, como consequência, outras verdades para o corpo” (SOUZA JR, 2015, P. 286).

O corpo na pornografia é caracterizado pelo excesso. Os corpos exibidos na pornografia são corpos produzidos para o espetáculo, são teatralizados em atos e performances eróticas que são atrativos para o olhar. O corpo, ele próprio, se torna causa e condição do espetáculo. Na comunicação midiática se constroem e disseminam representações sociais, considerando as mídias digitais como uma continuação da realidade sociocultural que existe fora dela. As

imagens corporais constituem parte importante da cultura de consumo das mercadorias visuais, parte essencial das redes sociais *online* e das mídias digitais.

Conforme Sibilia (2006), o corpo que é exposto e difundido na *internet*. Nesse sentido, podemos apontar para o corpo difundido nas imagens pornográficas da *netporn*, que se espalha culturalmente pelo mercado global de publicidade e aproxima-se cada vez mais de um ideal de pureza, a “pureza digital” (SIBILIA, 2006, P. 148). O ideal de pureza seria marcado pelo uso dos programas de correção de imagem digital como *photoshop* na construção de um corpo belo e essas fotografias midiáticas formariam a representação das imagens corporais na contemporaneidade.

A pornografia se utiliza da imagem grotesca como catalisador de desejo. O corpo presente nas produções *mainstream* constitui parte da estética de pureza digital, um diálogo com o realismo grotesco, através do exagero das partes, dos *closes*, dos membros valorizados, sobretudo a genitália. Determinados ângulos são valorizados para mostrar a genitália masculina maior, distorcendo através da lente da câmera ou utilizando as ferramentas de edição para aumentar e distorcer a genitália a fim de que ela pareça enorme.

A valorização do baixo corporal em relação ao alto corporal constrói uma relação entre partes puras e partes impuras, sobretudo uma valorização do ânus e do sexo anal que é a oposição direta ao sexo procriador, santo. O ânus por excelência é relegado a órgão excretor, buraco do mal e, conseqüentemente, o sexo anal é o sexo do diabo, das coisas impuras, dos sujeitos excluídos. É a estética corporal que flerta com a imagem do grotesco que, como aponta Leite (2011), a pornografia *mainstream* tem apresentado cada vez mais corpos que criam uma relação direta com esses corpos fora da norma.

Ao falamos na pornografia homoerótica, pela exibição de paus monstruosos e desproporcionais, a valorização do ânus em closes ginecológicos, principalmente em cenas de prolapsos pós-penetração, construímos um discurso que contradiz a norma imperativa da heteronormatividade.

A pornografia afirma-se com discursos normatizantes sobre sexo e gênero, reproduzindo estereótipos, valorizando características heterossexuais e repetindo relações hierárquicas que se dividem em binarismos pautados na polaridade masculino e feminino, mas ela também carrega nas imagens obscenas e nas narrativas sobre sexualidade explícita um enorme poder transgressor. O corpo, na sua performance, na teatralização diante da câmera, reitera e contradiz a norma.

Frente a essa complexidade na relação entre corpos e discursos é que esse trabalho pretende analisar a partir de obras em audiovisual como os discursos se materializam e são

transgredidos em cenas pornográficas. Não cabe aqui pensar o corpo apenas como lugar de reprodução da norma, mas observar como a partir dele são construídos outros discursos que desestabilizam a matriz heteronormativa. São justamente essas contradições que fazem da pornografia um objeto de estudo tão intrigante.

CAP. 3 ANÁLISE

Este capítulo é uma leitura de algumas séries do *site Hot Boys* com o intuito de evidenciar a construção discursiva e a relação com o corpo-performance, salientando essa relação como representação de masculinidade e de homoerotismos.

Hot Boys é um *site* carioca, fundado em 2006, de conteúdos como contos, *web-séries* e *reality shows* para satisfazer os desejos homoeróticos de homens adultos.

3 Análise e as Séries: *A Obra, Escritório Hot, Buraco Hot e Estupro Hot*

A centralidade dessa análise na relação entre masculinidades, virilidades e pornografia no campo homoerótico não é à toa. Saez (2003) salienta a centralidade do pênis na pornografia desde que a pornografia emerge como categoria de pensamento, representação e regulação (HUNT, 1999), a pornografia objetiva o sexo masculino, ou seja, é produzida para o consumo masculino. O autor identifica as produções pornográficas como dispositivo heterocentrado que possui o pênis como organizador da narrativa: “*La eyaculación es la esencia del cine pornô*”(Op. Cit. P.3).

O longo debate sobre a legitimação e institucionalização da pornografia enquanto gênero fílmico passa por esse dilema. Aqueles que defendem a pornografia fora da estrutura de gêneros cinematográficos argumentam justamente a ausência de uma estrutura narrativa que possa enquadrar os filmes pornográficos como um gênero cinematográfico.

Saez (2003) argumenta que o código da pornografia *mainstream* já está saturado na construção narrativa ereção-penetração-ejaculação. Nesse sentido, o pênis daria estrutura e forma narrativa à pornografia, delimitando a estrutura clássica de começo-meio-fim que estruturam as narrativas. O começo é delimitado pelo despir das roupas e a ereção, passando pelo sexo oral, sexo vaginal e/ou anal, variação de posições culminando no gozo. É o pênis, através do gozo masculino, que determina o fim da narrativa.

Ainda Saez (2003) a estrutura narrativa reafirma as diferenças sexuais, reitera os estereótipos e gênero e as práticas sexuais e, mesmo em produções fora do *mainstream*, que não apresentam relações genitais, a narrativa é construída em função de outros dispositivos que substituem o pênis, partindo da ideia de contrassexualidade de Preciado (2002).

Para Preciado (2002), nessas pornografias o pênis é usualmente substituído simbolicamente. Ao analisar a prática de *first fuck*, o autor observa que as mãos, punho e braço formam um conjunto que assumem a função de *dildo*, e toda narrativa é organizada por ele: o

colocar as luvas de borracha, lubrificar o braço e penetrar até o prolapso o ânus do sujeito submisso.

Abreu (1996, p. 155) identifica a estrutura de uma possível “dramaturgia pornográfica”. Diz que as contribuições de Marquês de Sade foram essenciais para a organização da estrutura narrativa pornográfica, vigorando ainda hoje nas produções audiovisuais. Abreu propõe que o princípio da intercambialidade dos corpos presente na obra de Sade é essencial para compreender a dramaturgia da pornografia contemporânea.

A intercambialidade, característica do sujeito libertino, não supõe a formação de um casal monogâmico para conjunção do sexo. Na realidade, supõe a disponibilidade sexual não de um, mas de todos os corpos do mundo. É esse princípio que articula a realização de fantasias sexuais e a felicidade dos personagens pornográficos fictícios e do espectador.

A intercambialidade dos corpos pressupõe todos os sujeitos disponíveis para a troca sexual. Nesse sentido surge nos chamados por Abreu “psicodramas sexuais” (ABREU, 1996, P. 156), narrativas centradas em encontros sexuais casuais, o autor toma como exemplo filmes que narram as aventuras sexuais de uma dona de casa com mais diversos homens que atravessam seu caminho, o encanador, o entregador de pizza, o limpador de piscina. Observamos a emergência desse princípio no site analisado, na série a Obra que será analisada nesse capítulo vemos como os corpos dos pedreiros se colocam a disposição do arquiteto sem qualquer rejeição, são corpos prontos para o sexo:

A pornotopia se propõe como um universo totalizante. Nele, a imaginação pornográfica tem o poder de converter todas as preocupações com que é alimentada ao imperativo erótico. O amor-mercadoria é a moeda afetiva para todo e qualquer sentimento. Toda a ação é concebida como uma série de intercâmbios sexuais. Não cabem distinções entre sexos, proibições, tabus, já que, estruturalmente é necessário multiplicar as possibilidades de troca”. (ABREU, 1996, P. 156)

Abreu (1996) capitaliza o termo imaginação pornográfica, definido por Sontag (1987), como uma forma específica de imaginação humana ligada a produção de um tipo de verdade, sobre o sexo, a sensibilidade e o indivíduo. Para a autora, a imaginação pornográfica tem sua conexão com a ideia de transgressão e o sujeito que transgride não apenas quebra uma norma, mas acessa um tipo de conhecimento e/ou verdade que os outros não possuem. É essencial que a imaginação pornográfica produza corpos-máquinas de prazer. É a ideia do sujeito libertino, entendido aqui como sujeito transgressor de Sontag, imbuído de sua imaginação pornográfica enxergar os corpos como coisa ou objeto, cuja função é a disponibilidade sexual.

A expressão pornográfica é definida pelo excesso, exagero e repetição. Excesso de visualidades, exagero dos corpos, repetição das ações que constituem os vídeos contemporâneos e marcam a linguagem pornográfica *mainstream*. A estrutura narrativa descrita

por Abreu das obras pornográficas dialogam com a definição de Saez dessa mesma estrutura. Ele identifica as obras pornográficas estruturadas em uma narrativa dividida em sequências preparatórias, sequências descritivas e clímax.

É interessante observar aqui que o clímax é sempre parcial nos psicodramas pornográficos que, definido pela ejaculação, interrompe bruscamente a narrativa, mas não determina um fim. Acionado pelo princípio da intercambialidade dos corpos, o fim abrupto pela ejaculação supõe um novo começo, uma nova busca por outros corpos e o recomeço das ações; “[...] termina é uma situação erótica. A ideia de que a narração se finalizou de fato poderia ser a frustração da ideia-motriz de novas possibilidades, que lhe é estrutural” (Abreu, 1996, P. 158).

A construção dentro da imaginação pornográfica nos permite compreender, por exemplo, a estrutura de *Star System*, ou a constituição de estrelas pornográficas. Se a ejaculação é um clímax que não prenuncia o fim, mas sugere um recomeço, é natural que o espectador observe esses atores enquanto personagens, e busquem por experiências sexuais envolvendo aquele corpo. Nesse sentido o que importa é menos o gozo final, e sim o desenrolar das interações sexuais e das situações nas quais aquele corpo se envolve.

No *site* pornográfico estudado, o *Hot Boys*, observamos que muitos comentários feitos no *site*, apesar de não serem analisados a fundo nessa pesquisa, pedem por mais cenas com determinado ator, ou que determinado ator atue com outro, ou mesmo expressam o desejo de ver o ator atuando como passivo ou ativo. A relação entre o espectador e os corpos que realizam as cenas extrapola a construção narrativa da cena o que poderíamos pensar em uma narrativa dos corpos, isto é, como o conjunto de vídeos e filmes de um determinado ator constrói uma narrativa própria dentro do imaginário pornográfico.

A sequência preparatória denominada pelo autor caracteriza as cenas iniciais do vídeo. Ali, o surge o pretexto e a contextualização do sexo que virá a seguir. É interessante perceber que nesse primeiro momento é onde acontece a maior parte dos diálogos dos filmes pornográficos, onde são estabelecidas as relações que evocam o imaginário do espectador.

Nessa parte, cenas iniciais, também acontece a sedução, onde as tensões sexuais surgem e os corpos se seduzem para dar início ao jogo erótico e logo os corpos, que inicialmente aparecem vestidos, se despem para o sexo. Não é um *striptease*, não é um jogo erótico em uma performance cujo clímax é a nudez total do *performer*, ao contrário, o despir na pornografia *mainstream* é esperado, não existe surpresa. É uma das características mais marcantes do *mainstream* talvez seja a obviedade de seus roteiros e das expectativas esperadas.

As sequências descritivas são as sequências que tal como uma aula de anatomia descrevem minuciosamente o sexo ali encenado. Observou-se ao menos nos vídeos analisados

um roteiro bem estabelecido convencionalmente na pornografia *mainstream*, a ereção potente do ativo que nunca aparece em estado flácido, o sexo oral que raramente é praticado pelo ativo. Nessas cenas às vezes parece que o passivo é castrado de seu pênis, mas sobre isso iremos aprofundar mais à frente nesse capítulo. Em algumas poucas cenas o ativo pratica o beijo grego no passivo, o inverso é ainda mais incomum.

Após essa sequência de preliminares, inicia-se uma sequência de penetração em planos ginecológicos e *closes* espetaculares. Baltar (2015), destaca a partir do pensamento de Williams que explícito e real constituem uma relação que dá a pornografia o *status* de verdade e produz o prazer em ver.

Imagem e som constituem o enlaçamento para dar sentido a essa verdade. *Closes* espetaculares do qual é possível ouvir o som do pênis ao penetrar e roçar, o passivo exhibe as vezes o ânus aberto e o buraco é exibido em *close up* na tela. É a evidência daquela penetração. A autora aponta que o real nesse sentido se apresenta como uma *commodity* (BALTAR, 2015, P. 3), ou seja, é uma mercadoria que atribui valor às produções pornográficas, sobretudo diante do crescente desejo de ver o real em cena, atuando em contextos obscenos. Quanto mais real a cena maior a satisfação do espectador:

Se a mobilização do desejo une os domínios, o que os diferencia são os modos (elementos narrativos) pelos quais suas tradições cristalizam as marcas da evidência, ou, para usar o conceito de Roland Barthes (1986), o que constituem, em cada um dos domínios abordados aqui, seus efeitos de real. (BALTAR, 2010, P. 2)

Nesse sentido, um fenômeno interessante acontece com o corpo, ele é fragmentado e suas diferentes partes ganham enorme potencial erótico. A câmera oscila em planos fechados *closes* genitais, o rosto do passivo, o rosto do ativo, o suor que pinga, o cabelo, as mãos que apertam, batem, seguram e marcam a pele do outro, por vezes os pés também aparecem nesse jogo de partes eróticas.

Observa-se que nessas cenas cada parte do corpo do ator é contemplada com *closes* a fim de evidenciar as reações corporais tão espontâneas em que as mãos ganham especial valor ao dizer o que a boca não diz. A mão abre o ânus e convida à penetração e essa mesma mão empurra o corpo do ativo sinalizando dor ou desconforto. Sobre essa relação do corpo que fala em relação a tênue linha que separa consentimento e abuso falaremos com mais profundidade ainda nesse capítulo.

A respeito dessa fragmentação do corpo que se dá nas sequências descritivas, retomamos ao pensamento de Saez, sobre o protagonismo convicto do pênis, principalmente no que diz respeito a pornografia homoerótica *mainstream*. Os *closes* privilegiam o fluído pré-

ejaculatório durante a masturbação, detalham cor, textura, veias e o som quando é utilizado para bater no passivo.

Durante o sexo oral é importante exibir o tamanho daqueles pênis espetacularmente grandes e o desafio do passivo é engolir até a garganta. O *gag*, prática sexual onde o sujeito passivo engasga e saliva - às vezes regurgitando durante o sexo oral - é apropriado pela pornografia homoerótica que exhibe esses pênis enormes. A câmera oscila entre o pênis e o rosto que lacrimeja, engasga, saliva e baba.

O pênis exhibe seu tamanho em percepção ao rosto e a mão para confirmar ali que é realmente do tamanho que diz ser. No fim, tudo termina com uma espetacular ejaculação, no clássico *money shot*⁷ sujando o corpo do ativo e, de forma menos, comum acontece também a ejaculação interna nas práticas *bareback*. Essa última, comumente chamada de *creamie*, pretende o desejo erótico de observar o sêmen escorrendo de dentro do ânus. Quando essa prática acontece, a câmera exhibe o *close* do ânus de onde escorre a abundante ejaculação do ativo.

No caso das práticas de *Gang Bang* é comum que se exhiba, durante as penetrações, o escorrer do sêmen do sujeito anterior que após ejacular dentro oferece o ânus do passivo para outro ativo. A sequência de cenas que se segue até o clímax são repetidas e saturadas compondo uma linguagem já facilmente identificada.

Para Baltar (2015), a obra de Williams ajuda a construir uma série de convenções sobre as narrativas pornográficas em que os termos utilizados constituem uma convenção em torno dos estudos de pornografia. De modo notável, ela formula uma série de convenções para análise das obras pornográficas audiovisuais que são orientadas pela ideia de visibilidade. Ao traçar uma analogia entre o cinema musical e a pornografia, Williams lança mão de termos como coreografias e números sexuais para denominar as performances pornográficas exibidas nos filmes.

Para a autora, a analogia entre pornografia e cinema musical se deve às narrativas que aparecem apenas como uma moldura para os números “de intenso espetáculo e êxtase” (BALTAR, 2015, P. 131). Nesse caso, vale pensar que as narrativas musicais objetivam os números musicais onde a narrativa é mais um pretexto do que objetivo. O mesmo vale a pensar

⁷ Termo de L. Williams para designar a ejaculação como ápice da cena pornográfica, a importância desta cena se dá pela materialização através da ejaculação masculina do gozo e portanto do final da cena. O Money Shot geralmente se dá no rosto das atrizes ou atores, é um substituto simbólico para a ausência da ejaculação feminina, também demarca a evidência do prazer e ajuda a coroar a cena como um sexo verdadeiro.

da pornografia onde a sequência preparatória serve mais como pretexto, levando em conta muitos filmes que partem direto para as sequências descritivas de atos sexuais.

Aos princípios convencionados por Williams, chamou-se Princípio da Máxima Visibilidade, que relaciona o explícito ao real e conduz toda performance de números e coreografias sexuais. Baltar (2015, P. 131) enumera esses códigos em quatro: o uso de *close ups*, a super iluminação da genitália, as coreografias e a organização espetacular das coreografias sexuais.

O uso de close-ups em partes do corpo serve para evidenciar o prazer sexual através da visualidade. A super iluminação da genitália, ou seja, a centralidade que a genitália ganha nos filmes *hard core*. Nota-se que nos filmes *softcore* as genitálias são discretamente encobertas por um jogo de claro e escuro que apenas sugere que elas estão a mostra. No *hard core* a exigência do visual determina que as genitálias estejam bem iluminadas e exibidas em detalhes no primeiro plano. As coreografias devem ser dirigidas e conduzidas para que sejam totalmente visíveis pela câmara. No *hard core* nada deve ser oculto, a saturação da imagem se dá pelo excesso de visibilidade, crua, que pretende tudo exhibir e nada esconder.

A organização espetacular das coreografias sexuais pretendem um sexo mais real que o real, e terminam sempre no famoso e já citado *money shot*, ejaculação visível, geralmente no rosto do ator passivo. O *money shot* é a evidência visível do gozo que se materializa para demonstrar o êxtase sexual. Desde a década de 1970, convencionou-se que a ejaculação masculina demonstraria essa evidência e marcaria, numa convenção narrativa clássica, o fim do filme ou da cena. Portanto, observa-se que a pornografia *hard core mainstream* é agenciada por diversas convenções que formam um discurso através do qual é possível identificar as obras pornográficas como tal.

O que Williams chama de Frenesi do Visível (*Frenzy of the visible*) é o termo utilizado para articular as contribuições de Foucault sobre a *scientia sexualis* e a implantação perversa, como a pornografia como dispositivo que insere discursivamente a sexualidade como forma de incitar o desejo de saber e poder sobre ela, e a análise dos elementos estéticos que formam a pornografia enquanto produto da cultura.

Com base nas contribuições de Foucault, Williams argumenta que o frenesi do visível é resultado dos diversos dispositivos que atuam sobre a sexualidade em convergência com as tecnologias do visível que emergem na sociedade contemporânea. O frenesi do visível se apresenta como a atualização do “fazer o sexo falar” apresentado por Foucault em *A História da Sexualidade*.

A autora evidencia que o falar do sexo deve aparecer de forma espontânea, para que a imagem ganhe *status* de real e de verdade. O ator não deve produzir uma performance mecânica, ao contrário, o corpo exibido deve ser um corpo flagrado, e o desejo não deve ser intencional para que o gozo se revele verdadeiro. Os artifícios utilizados pela indústria audiovisual para isso são o uso dos *close ups* em expressões faciais e parte do corpo, ao mesmo tempo em que o som hiper realista insere o espectador na cena. Todas as artimanhas que constituem a linguagem *mainstream* conduzem para o *money shot* final como um gozo supostamente verdadeiro.

É interessante perceber que os autores que se debruçam a pesquisar a estrutura de obras pornográficas seja nas obras audiovisuais ou textuais. É como uma espécie de convenção sobre a narrativa pornográfica. As contribuições de Maingueneau (2010) sobre o texto pornográfico, por exemplo, podem ser facilmente utilizadas para construir uma análise de obras pornográficas audiovisuais.

O autor inicia pensando na unidade cena e a concepção de cena é interessante nessa análise pois na pornografia contemporânea, exibida *online* através do serviço de *streaming* dos *sites*, os filmes foram substituídos por cenas. As cenas, enquanto material audiovisual, são filmes que variam de 7 a 25 minutos e, como apontado por Maingueneau, compreendem o começo, meio e fim de um ato sexual. Mesmo cenas que apresentem surubas ou *Gang Bang*, a unidade principal da cena é centrado em um ato sexual que tem início meio e fim.

Outrora os filmes de longa metragem exibiam as peripécias sexuais de um dado personagem em diversas cenas de sexo, mas hoje, os *sites* pornográficos concentram sua produção em cenas avulsas, que vez ou outra apresentam continuações, seja com o mesmo personagem ou com a mesma temática,. O conjunto de cenas convencionou-se chamar na pornografia contemporânea de “série”, onde cada cena pode ser considerada um episódio, na mesma estrutura organizada pelos canais de televisão e os serviços de *streaming*.

Outro ponto interessante a se pensar na análise de Maingueneau é a emergência dos personagens. Seguindo um raciocínio que dialoga com as proposições de Abreu, Maingueneau argumenta que os personagens possuem uma psicologia regida pelo desejo sexual. Os personagens geralmente são vazios, com pouca dimensionalidade psicológica. Nesse sentido, o diálogo com Abreu nos faz pensar que, tanto no texto quando no filme pornográfico, os sujeitos que se apresentam são as caracterizadas máquinas sexuais, cuja dimensão física e psicológica só existe para o prazer.

Segundo o autor, os personagens raramente se apresentam com nome e sobrenome, pois usualmente utilizam nomes genéricos como “João Pauzão” (MAINGUENEAU, 2010, P. 63). No *site Hot Boys* os personagens assimilam os nomes utilizados por seus atores, ou seja, os

atores são os personagens em si. Se por um lado alguns utilizam nomes bastantes caricatos como “Theo Barone” outros seguem a mesma linha exposta por Maingueneau, como “Ricardo Pirocão” e Luan Mastro. Dizer que a utilização desses nomes é uma regra seria generalizar um objeto muito complexo e diverso, por outro lado é inegável que tal recurso é utilizado de forma talvez inconsciente pelos atores.

Como muitos atores vêm do ambiente da pornografia onde são famosos para o mundo pornô, esses atores importam os nomes utilizados em *sites* de prostituição como forma de propaganda seu trabalho, nesse caso a pornografia emerge como publicidade de garotos de programa. Por outro, alguns sujeitos que surgem do anonimato e que possuem características muito específicas lançam mão desses pseudônimos generalizantes.

Maingueneau argumenta que esse artifício é utilizado para facilitar a transição entre os corpos que caracteriza o imaginário pornográfico, dessa forma o João Pazuão, ou o Erick Dotadão encarnam efetivamente a ideia de máquinas sexuais, cuja dimensão psicológica é pautada pelo e para o sexo, e que o maior atributo desses sujeitos é o próprio membro sexual.

Conforme Maingueneau (2010), a importância da organização em cenas que se apresentam subsequentes, tanto em *sites* quanto no texto pornográfico, se dá devido à pouca importância que o leitor/espectador dá para a construção da narrativa linear. Surge aí a necessidade que esse leitor/espectador consuma as cenas da maneira e na ordem que quiser sem que esteja preso à compreensão de um enredo.

Na maioria dos *sites* pornográficos e assim é também no *Hobbys*, os vídeos disponíveis na forma de cenas são postados de maneira desordenada, permite ao espectador navegar por diversas cenas, diversas práticas sexuais na ordem que melhor lhe convir e construir uma leitura individual conduzida pelo desejo de cada espectador.

Nesse trabalho serão empreendidas tanto as análises do objeto audiovisual, o conjunto de cenas que formam as séries do site *Hot Boys*, quanto os elementos que introduzem o espectador na cena, os pré-cena, notadamente as imagens estáticas e a sinopse da cena descrita pelo gerenciador do *site*. Desde o nome dos modelos que compõem a cena e que ajudam a criar uma determinada expectativa por aquela cena, as imagens estáticas ajudam a construir o sentido daquela cena, hierarquizam corpos, definem a divisão binária em ativos e passivos e ajudam a compor o imaginário pornográfico.

É interessante observar que na sinopse o gerenciador do *site* se coloca tanto no lugar de espectador quanto no lugar de publicitário. A sinopse pretende vender o filme ao mesmo tempo em que lança elementos discursivos a fim de construir o imaginário em torno da cena e gerar uma expectativa no espectador.

Por meio de suas ações e de seus discursos, a pornografia está enredada e é vítima da interlocução e da interpelação desses dispositivos e instituições. E essa ação é sempre incorporada ou incorporadora. Não depende, portanto, apenas dos vídeos ou de suas características fílmicas, mas também dos discursos que perfazem a pornografia. (SOUZA, 2018)

Percebo que o *site* constrói uma unidade entre imagem, texto e audiovisual a fim de um complementar o outro. Todavia, se por um lado o *site* se esforça em inserir suas cenas no discurso através dos enunciados textuais e imagéticos que constrói, meu objetivo é perceber em que medida nas cenas o corpo dos atores obedecem a tal norma ou a rejeitam, e de que forma isso se dá dentro das coreografias sexuais.

Objetivo também abordar com quais enunciados discursivos o *site* se conecta a fim de produzir uma noção de sentido e verdade para seus espectadores e, para isso, perceberei os enunciados a partir de seu aspecto histórico e como eles suscitam no espectador uma memória que é tensionada com o desejo sexual. Proponho agora, de fato, emergir no universo pornográfico, em suas cenas, seus sons e discursos.

3.1 *A Obra*: hierarquização e relações raciais

A primeira série escolhida para ser analisada é a série *A Obra*. Dividida em três partes, *A Obra* narra as peripécias sexuais de um engenheiro protagonizado por Andy Star e peões em um canteiro de obras. A série possui um enredo que se insere dentro dos psicodramas sexuais apontados por Abreu. Antes de imergir no universo fílmico é possível verificar algumas construções discursivas que permitem interpretar as cenas.

Logo de início, o que chama a atenção é a imagem utilizada no *thumbnail* e no *banner* da página onde o ator Andy Star aparece de pernas abertas sobre um carrinho de mão e os três atores que interpretam os pedreiros aparecem em segundo plano. Algumas coisas chamam a atenção nessa imagem e a primeira delas, é Andy Star, o único que está nu, os outros três atores estão sem camisa e exibem volumes em seus shorts. A posição em que Andy é colocado, com as pernas abertas exibindo o ânus glorioso em primeiro plano denuncia duas coisas: ele é o passivo da cena e é indubitavelmente o protagonista.

É interessante perceber que o protagonismo da cena tenha sido entregue justamente ao ator que interpreta o papel passivo. Maingueneau (2010) diz que os protagonistas dos textos pornográficos são, em geral, femininos, o que reforça o lugar da pornografia enquanto construída para o olhar masculino, onde um protagonista passivo sexual (feminino ou masculino) busca satisfazer suas necessidades sexuais através de vários corpos.

Esse fato me faz perceber que a série *A Obra* se insere numa narrativa já convencionalizada dentro da pornografia, que divide a dicotomia ativo/passivo. Na imagem do banner pode-se observar que o rosto de Andy está em destaque. Na montagem, o rosto de Andy está agarrado à virilha de dois atores, e em outra parte ele está com um pênis na boca enquanto olha para a câmera.

Isso nos leva a uma questão convencionalizada pela pornografia *hardcore*, os *closes* nos rostos das atrizes como forma de evidenciar a realidade do prazer. O polo masculino sempre tem o pênis como protagonista, enquanto aquele que assume o polo feminino tem seu corpo e rosto explorado. O ânus e o rosto de Andy Star estão em evidência, o que leva a outra questão, a diferença de classes expressada pela raça.

O ator Andy Star, que interpreta o engenheiro, é branco, enquanto os atores que interpretam os peões são negros. Observa-se aí a reprodução de um discurso de diferença social/racial implícito na sociedade brasileira, onde o negro pertence às classes sociais mais baixas e o branco se apresenta como o sujeito formado, de classe média e educado.

A diferença racial que produz o sexo interracial não é acaso. O sexo interracial parece ser especificamente uma convenção na pornografia brasileira enquanto que nos Estados Unidos e na Europa o sexo interracial aparece quase que como um “fetiche” e, de certa forma, como um tabu, com *sites* especializados em sexo interracial, *sites* especializados em homens negros e a pornografia *mainstream* produzida apenas com pessoas brancas.

No Brasil, desde a década de 1980, se produz filmes onde a interracialidade do sexo parece refletir a fantasia de uma democracia racial; um país miscigenado onde a própria ideia de raça não existiria. Esse imaginário no pornográfico possui muita influência sobretudo do carnaval, da proliferação dos corpos e da ideia de devassidão que permeia no imaginário de americanos e europeus sobre o Brasil.

Essa autoimagem de devassidão é ainda reforçada pela retórica da nacionalidade que enxerga no dispositivo sexual da miscigenação racial o fundamento da nacionalidade. Assim, na narrativa de origem do sentimento nacional, como aparece em Freyre e em inúmeros outros de seus seguidores, o ato sexual, e o desejo interracial, formariam o núcleo duro da nacionalidade.

Para Pinho (2012, p. 185) o discurso do *site Hot Boys* se utiliza da diferença racial e social para produzir o desejo erótico que conduzirá as cenas em *A Obra*. Ao utilizar diversos marcadores de diferença social como ferramenta de erotismo, observo que o *site* articula o que o antropólogo Néstor Perlongher (1987) denominou *tensores libidinais*.

Os *tensores libidinais* são os processos pelos quais os marcadores de diferenças sociais se articulam na produção de desejo erótico e de transgressões associadas a esse desejo. Em seu estudo sobre as relações de desejo que constituem as negociações entre cliente e *Michê* na noite paulistana da década de 1980, o autor identificou tensores de atribuição de valor erótico ao *Michê*: gênero, idade, classe e raça.

Os tensores libidinais teorizados por Perlongher se fazem presentes no discurso e nas narrativas do *site*, evocam um imaginário social sobre as práticas homoeróticas, constituindo um discurso que reforça estereótipos socialmente difundidos.

Seguimos então para a sinopse da série:

Quando vem em mente um canteiro de obras, nossos desejos e imaginação nos coloca em um ambiente másculo e viril, com homens seminus, onde o trabalho pesado e força são direcionados para o sexo e o prazer. (por que não?) Realmente é o que o *Hot Boys* fez, trouxe esses brutos trabalhadores para seduzir e mostrar a vocês e a Andy Star, a se entregar a esse tipo de aventura, que vai apimentar e te satisfazer com mais versatilidade e criatividade. E com certeza você terá uma transa inesquecível. Vai ser pau pra toda obra! Pegadas fortes de homens sarados, nesta série que vai pregar sua atenção, quebrar seus medos e construir desejos íntimos e sexuais. (<https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/7/a-obra>)

A sinopse aciona o imaginário social sobre o que seria um canteiro de obras produzindo uma polaridade entre os peões másculos e viris em oposição ao engenheiro que não seria viril. É interessante perceber que o *site* utiliza o termo “se entregar”. O corpo de Andy, um homem branco, parece entregue ao sacrifício. Esse ponto diz muito sobre o discurso racial presente na cultura dominante que enxerga o corpo branco como puro, limpo e sagrado enquanto que o corpo negro seria o corpo profano. Nesse caso, Andy se entregaria tal qual uma virgem ao sacrifício para saciar esses corpos profanos e sua virilidade insaciável.

O corpo negro é associado ao exercício da hipervirilidade, lembrando que o exercício da virilidade masculina propõe a imposição do seu desejo sexual, ou seja, o homem prova sua virilidade no sexo. Quando a sinopse diz que o trabalho pesado e a força são direcionados para o prazer, nos remete a ideia do que esperar de um sexo viril; um sexo com força, com violência.

Osmundo Filho, em seu artigo sobre pornografia racializada diz:

Há, pressupomos, um trabalho de construção ou elaboração coletiva desse imaginário, que sob a aparência de extrema liberdade, organiza as representações em termos de uma categorização racializada do desejo, que figura e dilui relações de poder (dominação/submissão/emulação/narcisismo), teatralizadas como manifestação objetificada do desejo, por meio da sua conversão quase gramatical em uma linguagem erótica que usa a densidade digitalizada da carne humana como metáfora da diferença sexual/racial. (PINHO, 2012 pg. 166)

Observa-se como as hierarquias sociais e as relações de poder socialmente construídas são capitalizadas pelo imaginário pornográfico para produzir representações sexuais a partir dessas relações que se tornam mais evidentes no conteúdo filmico. O *site* disponibiliza um

teaser da série que, como *trailer* de filme revela de forma resumida o conteúdo presente nas três cenas.

Já de início, vemos Andy Star em um escritório, ao telefone, com o “dono da obra” que cobra do engenheiro um prazo. A obra está atrasada e o engenheiro se dirige até o canteiro de obras para cobrar dos peões melhor desempenho. Enquanto o Engenheiro segue dando um esporro no mestre de obras, corta para uma cena do mestre de obras refletindo e o áudio revela seus pensamentos “toda semana é isso, esse cara vem aqui, perturba, acho que esse cara tá querendo levar pirocada no rabo” ao que corta para a fala do engenheiro “você quer me fuder?”

Segue-se, então, uma sequência de cenas sexuais que revelam o engenheiro como passivo, em algumas cenas outro pedreiro também assume o papel de passivo e o engenheiro acaba transitando entre ativo e passivo.

Nesse *teaser* surgem alguns enunciados interessantes de análise, o engenheiro pergunta ao mestre de obras “você quer me fuder?” em um contexto onde o atraso na obra culminaria em uma possível demissão do engenheiro, por outro lado é o gancho para o desenlace sexual. Em outro momento, é possível ouvir o engenheiro dizendo “abre o cu” e repetidas vezes ele repete “mete nesse cu, mete”.

É interessante observar a capitalização do termo fuder e sua conseqüente ressignificação, mas também observamos a emergência de um termo homofóbico em sua raiz. “tomar no cu” e “fuder”, sobretudo, “quer levar pirocada?” são vistos na cultura popular como insultos que deslocam o sujeito masculino de seu lugar viril para, através de seu oposto, ou seja, a feminilidade, insultá-lo “rebaixando-o” ao aspecto de feminilidade, ou menos viril. Se por um lado, desqualifica aquele que é passivo, por outro, exalta a virilidade do ativo, pois é ele quem domina.

Os enunciados são referentes a insultos homofóbicos presentes no senso comum que fazem do papel passivo no sexo anal uma ofensa. O “ser passivo” é o terror da virilidade. O que está presente nos insultos homofóbicos não são os órgãos genitais em si, mas sim a ameaça, onde se reforçam de atributos negativos o papel passivo. Saez (2017) demonstra como a ofensa à prática passiva constitui um terror no imaginário social:

Como vemos em todas essas expressões cotidianas, a penetração anal como sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como abjeto, horrível, o mal, o pior. Todas essas expressões traduzem um valor primordial, unânime, generalizador: ser penetrado é algo indesejável, um castigo, uma tortura, um ato odioso, uma humilhação, algo doloroso; é a perda da honra, algo onde jamais se poderia encontrar prazer. (SAEZ, 2017)

A associação entre as ofensas homofóbicas e a prática sexual contribui para a naturalização da violência contra homossexuais, reforça os valores culturais que rejeitam a

prática do homem passivo e justifica seu lugar como sujeito abjeto. Considerando que os discursos produzem aquilo que eles nomeiam, enunciados homofóbicos são repetidos tantas vezes na vida cotidiana que se tornam naturalizados. Percebo a emergência de uma ressignificação destes termos. O cu aqui não é lugar de rebaixamento, mas emerge como órgão de prazer.

Desde a imagem de capa e *banner* onde Andy revela orgulhoso as pernas abertas revelando o ânus, até suas palavras enfáticas “abre esse cu”, “mete”, Andy não se comporta como o passivo submisso, ao contrário, ele é o senhor de seu prazer, ele quem controla a situação. Nesse sentido, diversos discursos se entrecruzam e se contradizem pois, mesmo na condição de passivo, Andy não parece ser sodomizado para o prazer dos peões de obra, ao contrário, ele não perde seu posto de “chefe” e parece conduzir toda a dinâmica sexual das cenas.

A primeira cena da série se chama A Obra parte 1. As sequências introdutórias da cena servem para apresentar os personagens e delimitar as relações sociais bem como para definir os tensores libidinais que conduziram a cena. Logo de início, está o engenheiro interpretado por Andy. É interessante notar que Andy se apresenta bem vestido, com uma camisa social, a barba bem cuidada, usa brinco e relógio de ouro que são acessórios que revelam tantos cuidados de si quanto poder aquisitivo.

O engenheiro em questão performa uma virilidade associada a virilidade dos reis e nobres, uma virilidade que equilibra delicadeza e potência. Por outro lado, os cuidados de si e o uso de acessórios são associados culturalmente ao feminino, construção essa que marca não apenas a hierarquização entre ativo e passivo, delimitando através do uso de acessórios e cuidados de si, o lugar de Andy como passivo, mas também marca a divisão social. Afinal, essas características marcam a diferença de classes sociais.

Após introduzir a figura do engenheiro, segue-se uma sequência de cenas de quase um minuto exibindo os corpos dos peões trabalhando. Essa parte serve como contextualização da cena, mas também se percebe a espetacularização dos corpos dos sujeitos que estão trabalhando, articulando o trabalho braçal como articuladores do desejo sexual. Apesar disso, os corpos são exibidos em conjunto em planos abertos. É interessante observar aqui que os corpos exibidos nesta cena estão relacionados com o estereótipo socialmente difundido no imaginário brasileiro do cafuçu. Na sinopse é descrito que são homens sarados e viris. Na primeira cena exhibe-se os corpos dos trabalhadores executando o trabalho braçal.

O corpo produzido pelo trabalho braçal, seus fluidos e seu cheiro são importantes na constituição do imaginário erótico sobre o sujeito viril. O cafuçu, como objeto do desejo

homossexual, deve ser ou aparentar ser, de classe social mais baixa pois as marcas do trabalho braçal devem ser visíveis na constituição do sujeito viril. A ênfase nas mãos, nos dedos e nos pés são marcas do trabalho braçal e da ausência de delicadeza: a pele grossa, machucada e calejada devido ao trabalho manual são instrumentos centrais na constituição do desejo erótico. O cafuçu deve ter um corpo forte e definido, mas é importante que esse corpo seja o resultado do trabalho braçal e não produzido artificialmente em academias ou com uso de substâncias (SAEZ, 2017).

Os marcadores de diferença social são agenciados como elementos eróticos na construção da fantasia sexual sobre o estereótipo de cafuçu. A relação entre diferentes classes sociais articula o desejo erótico do cafuçu que tem em sua contrapartida um homem homossexual branco de classe mais alta. O peão possui todas as características que constituem o ideal viril, evoca um imaginário erótico sobre corpos e performances sexuais.

O imaginário sobre a relação entre o arquiteto e os peões nos mostra como as fantasias de poder e subversão se articulam na formação do desejo erótico. O erotismo consiste na subversão dos papéis sociais de poder. A sequência introdutória continua com o engenheiro dispensando os três peões para ter uma conversa com o mestre de obras. Nesse momento o engenheiro se impõe dando diversas advertências em tom autoritário, “quer me fuder cara? quer me fuder?” e o mestre de obras responde “eu vou te responder, o problema não sou eu, não é a obra é você” e se inicia a interação sexual com o papel de dominar do mestre de obras impondo a relação ao engenheiro que diz “me respeita, quer perder seu emprego?” antes de se iniciarem as sequências descritivas, iniciando-se com a aparição do membro ereto do mestre de obras.

Na cena “respeito é o caralho, chupa essa porra senão eu meto a mão no meio da sua cara” há inversão de papéis onde o passivo é subjugado à força pelo ativo que demonstra, através das palavras, seu lugar de sujeito viril impondo seu desejo. O sexo seria corretivo, seria a transferência da violência: ao invés de bater no ativo, comeria o passivo.

A forte presença do discurso homofóbico enxerga no sexo anal o pior dos mundos para um homem. É nesse ponto que o passivo se torna submisso na relação. A ordem social se inverte e o patrão de classe média e branco, opressor na ordem social, se torna submisso em uma ritualização erotizada de submissão. Dessa forma, o *site* não só repete as hierarquias sociais estabelecidas na cultura brasileira como erotiza a diferença social e racial para depois subvertê-las em um jogo erótico:

A economia cognitiva é, por isso, restabelecida a partir dos mitos culturais relacionados à raça a partir da exaltação da sexualidade do negro em contraposição à raça branca que se deixa penetrar em um espaço de segredo, no qual a ordem social é desfeita e refeita constantemente. Desta forma, a relação sexual fílmica encarna os princípios tradicionais organizadores da cena erótica entre brancos e negros no Brasil,

mostrando que a aproximação entre as diferentes raças somente é possível em espaços furtivos de gozo marginal. (RATTS, 2015; 2016, P. 151-166)

Nesse caso, a pornografia suscita o imaginário colonial e patriarcal nas relações de raça e poder ao mesmo tempo em que se enquadra num discurso heteronormativo que divide os sujeitos em um polo feminino e outro masculino e se vale dos enunciados corporais: a oposição. O trabalho de escritório *versus* trabalho braçal, o uso de acessórios e cuidados de si *versus* corpo sarado de trabalho, etc. definem uma hierarquia de virilidade. Nesse sentido, norma e transgressão formam discursos que se entrelaçam em uma mesma cena o que faz do imaginário pornográfico um objeto tão rico de análise.

A hipervirilidade simulada do peão de obras reforça e ironiza as relações sociais de masculinidade e virilidade. O sujeito que se inscreve na lógica heteronormativa da virilidade transgride por ser ele quem impõe o sexo ao outro. O corpo submisso do engenheiro é um corpo masculino, ainda que nessa cena haja um esforço de feminizá-lo, o desejo homoerótico é latente o que leva a compreender que o discurso pornográfico se inscreve e reitera o discurso heteronormativo ao mesmo tempo em que o paródia e o transgride.

Pinho (2012) nos dá ferramentas de reflexão a respeito do papel da transgressão na pornografia homoerótica:

A transgressão domesticada da pornografia gay por meio da produção de categorias de mercado é uma normalização do “desvio” que vibra na exata marcação, *mise-en-scène*, do “quebrar todas as regras” e “romper todas as barreiras”,¹¹ simulando, por exemplo, o sexo entre professor e alunos, ou entre o padre e seus pupilos, ou jovens em idade “*barely legal*”, ou ainda o sexo “*bareback*”, sem o uso de preservativos e com ejaculação no interior do corpo dos performers (*cream pie*). Reforçando ao mesmo tempo valores da masculinidade, como virilidade, força física, violência e músculos avantajados, o pornógrafo joga todas suas fichas na profanação do ídolo masculino pela dessacralização de seus corpos em poses ensaiadas e longas tomadas explícitas. (PINHO, 2012, P. 169)

Segundo França (2013, P.58) as características que compõem o estereótipo do cafuzu devem projetar externamente na aparência e nos modos de ser como “a imagem do heterossexual, dominador e ativo.” O *site* articula o imaginário da heterossexualidade nos enunciados que constrói. Como já foi identificado, a heterossexualidade compulsória que supõe todos os indivíduos como heterossexuais, é contraditória, ainda que possível, pensar a conduta viril associada a homossexuais. Logo, no imaginário dominante o sujeito viril sempre é heterossexual. A relação sexual entre o sujeito viril e o passivo é constituída pelo desejo de dominar; a dominação é objetivo erótico dessa interação.

A sequência descritiva se inicia com o sexo oral violento, não tem música de fundo, o som hiper-realista está focado na respiração dos atores, tanto do ativo quanto do passivo. Em determinado momento observamos o passivo engasgar é quando o princípio da máxima

visibilidade se materializa nesse ponto da cena através do áudio onde a respiração ofegante e o engasgo são utilizados como elementos descritivos de realidade. Em seguida, o mestre de obras ergue o engenheiro e começa a despi-lo de maneira agressiva.

Durante a sequência de cenas descritivas há uma disputa nas relações de poder entre passivo e ativo em que o passivo se impõe muitas vezes conduzindo a cena. É o passivo quem muda as posições sexuais, segura no pênis com força durante o sexo oral, abre o ânus convidando a penetração e se movimenta durante a penetração estabelecendo um ritmo. Algo que vale salientar é a longa sequência de beijo grego que o ativo pratica no passivo, aqui o jogo se inverte e o passivo passa a protagonizar a cena, como sujeito do prazer, e o ativo se converte em objeto de desejo.

O que se vê não é uma submissão, mas o prazer do passivo que está em jogo, porém é ele quem ordena e conduz eroticamente as coreografias sexuais. Existe o uso do som hiper-realista que valoriza a respiração e os gemidos dos sujeitos e também a relação deles com o ambiente: um canteiro de obras. Dessa forma, ficam registrados no áudio a mão arranhando a parede, os pés calçados arrastando a areia, todo o ambiente em construção do canteiro de obras produz ruídos que são aproveitados no filme.

A cena se utiliza dos recursos fílmicos bem estabelecidos na pornografia e convencionados por Williams como a câmera que oscila os entre *closes* da penetração e o rosto do passivo. Dessa forma, observamos como o passivo é encarado como o feminino na cena. Durante toda a cena ele utiliza uma *jockstrap* que esconde seu pênis, ele não se masturba nem exhibe o pênis, mas todo seu corpo denuncia o prazer que percorre seu corpo. De forma ambígua, a cena desloca o prazer do pênis para o prazer do ânus do passivo, que se conclui no clímax da cena.

O clímax da cena se dá não através do famoso *money shot*, mas através de um espetacular *cremie* ou *creampie*. O passivo não goza, sequer se masturba durante toda a cena. Todavia, após a ejaculação do ativo, a cena foca em um *close* do ânus do passivo, que inicia um movimento contínuo de “cuspir” o gozo do ativo, chegando a um quase prolapso onde o ânus se abre como uma flor. A ejaculação do ativo escorre para fora do ânus e culmina no verdadeiro clímax da cena.

É interessante que a não ejaculação do passivo seja substituída por uma espécie de ejaculação anal que denota o prazer sexual em que pênis foi substituído pelo ânus como objeto de prazer e valorizado em primeiro plano no clímax da cena. É, sem dúvida, a confirmação de que é o protagonista da cena, o pênis sendo um acessório de prazer para o ânus e para o passivo.

O fim dessa primeira cena nos revela a interseção de dois discursos contraditórios e conflitantes. Por um lado observo a emergência do que Saez chamou de “ética anal ou ética da passividade” (SAEZ *ET* CARRASCOSA, 2017) ou seja, a valorização do sujeito passivo e da passividade, a possibilidade do ânus ser sim ativo, ressignificando o lugar de passivo e transgredindo o discurso heteronormativo que enxerga na passividade o pior dos pecados, o terror da virilidade. Nesse caso, emerge um orgulho passivo que rejeita o discurso dominante no que se refere a passividade e se assume como sujeito de seu próprio prazer.

Não podemos afirmar que o passivo Andy Star não gozou, mas seu gozo não foi materializado na ejaculação. Dessa forma, o prolapso anal e o *cream pie* seriam formas alternativas de gozo, dado que as reações corporais do ator demonstra claramente o prazer que ele sente.

Saez *et* Carrascosa (2017) ancoram seus pensamentos sobre “políticas anais” inspirados no manifesto contrassexual de Preciado e na emergência de uma “filosofia do cu”:

Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constituiu um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica, dildos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. (SAEZ *ET* CARRASCOSA, 2017)

É na forma do protagonismo dado ao ânus, desde o beijo grego até o prolapso e o *creampie*, que a pornografia constrói um discurso que transgride a norma vigente do lugar social do sujeito passivo. Nessa cena os polos se invertem, aquele que dá o cu é o ativo, senhor de seu prazer, e o ativo se converte em objeto de desejo. O que nos leva ao ponto dois de nossa reflexão.

O sujeito ativo que é transformado em objeto de prazer do passivo é um corpo negro. Esse corpo é fetichizado e fragmentado para o prazer. Apenas algumas partes de seu corpo são valorizadas, notadamente o pênis, mas encarna no sujeito negro uma série de estereótipos sociais sobre o homem negro que constroem e dão valor erótico a cena. Os filmes e cenas consideradas exploram até a exaustão tal fragmentação – como de resto faz toda pornografia – como também elegem como matéria dessa fragmentação vetores de decomposição associados ao folclore sexual urbano sobre os negros (PINHO, 2012, P. 178).

A cena sugere a confirmação de estereótipos sobre o sujeito negro, seus dotes e apetites sexuais onde seu corpo fragmentado é utilizado como objeto erótico do sujeito passivo notadamente branco. Vemos a reiteração de um discurso que evoca o imaginário colonial

brasileiro na qual os corpos negros servem aos corpos brancos e parecem estar sempre dispostos ao sexo. A identificação do desejo de homossexuais pelo estereótipo de cafuçu, seria justificado segundo Perlongher (1987), pelo desejo de uma masculinidade autêntica.

No modelo hierárquico teorizado pelo autor a heterossexualização das relações homossexuais supõe que sejam formadas por um casal macho/afeminado. Nesse caso, a cena evoca o imaginário em torno do desejo homoerótico pelo cafuçu, mas fetichiza e fragmenta esse corpo nas relações sexuais, utilizando-o apenas para o prazer. De forma conflitante, o discurso do *site* produz um discurso inserido na lógica hegemônica de fetichização e hiperssexualização do corpo negro e das pessoas da classe trabalhadora e, ao mesmo tempo, transgride a norma apresentando uma valorização do prazer anal e do sujeito passivo como dominador do próprio desejo.

As duas cenas que se seguem poderiam ser unidas em uma única cena, pois constituem apenas duas partes da mesma relação sexual. Na sequência introdutória observamos a chegada do engenheiro no canteiro de obras. Na ausência do mestre de obras, o engenheiro supervisiona o trabalho dos peões. Ao começar a chover, os peões correm para se proteger da chuva, e com os shorts encharcados decidem ficar nus para se secar. Nesse momento, a câmera foca na expressão do engenheiro que contrai os lábios e expressa desejo, não pelos corpos dos peões, mas por seus pênis.

“Porra, teu caralho é grandão” comenta o engenheiro antes de iniciar a interação erótica. O peão é incentivado pelo colega que diz “deixa ele chupar, deixa... é pra agradecer ele”. A iniciativa sexual de Andy em conjunto com as falas dos peões nos ajuda a compreender melhor o protagonismo de Andy na cena. É ele quem inicia a interação sexual e conduz todas as coreografias sexuais que se seguem na sequência descritiva. Uma surpresa na narrativa se dá pelo fato de um dos peões se posicionar como passivo sexual e iniciar o sexo oral em um dos peões enquanto Andy mantém relações com o outro peão.

Vemos a evidência da intercambialidade dos corpos que conduz o imaginário pornográfico. Na cena pornográfica não há espaço para recusa e os corpos se convertem em máquinas sexuais sem dimensão psicológica profunda; basta um toque e se inicia a interação sexual. O imaginário pornográfico por sua vez se vale das relações de poder socialmente estruturadas, o que configura um abuso sexual por parte do engenheiro, mas essa interação é mediada pelo imaginário libertino presente na pornografia, onde todas as fronteiras são apagadas, o que interessa é satisfação do próprio desejo.

Nesse sentido, Andy emerge como sujeito do próprio prazer consolidando a narrativa iniciada na cena em que o sujeito passivo se interessa pelo objeto pênis ao qual deseja como

objeto de prazer anal. A escolha está nas mãos de Andy que é também quem conduz toda a coreografia sexual:

No caso da penetração anal encontramos a mesma complexidade, isto é, quem deseja ser penetrado não admite qualquer pênis, mas busca, seleciona, escolhe. Neste sentido, é alguém “ativo”, mobiliza-se e atua para encontrar a pessoa adequada, e é quem decide quem vai penetrá-lo. Na realidade, trata-se de uma posição de poder, de controle e de decisão. (SAEZ, 2017, P. 122)

Segue-se, então, uma sequência de posições espetaculares e closes genitais. O áudio da cena mescla o som da chuva com os gemidos e a respiração dos atores e o jogo corporal de Andy domina a cena em que ele segura no pênis no sexo oral, muda de posições e abre o ânus. Os outros dois peões somem do vídeo por metade da cena até reaparecerem se masturbando enquanto assistem o sexo entre Andy e o peão. O peão então entrega o anus de Andy para outro, e inicia-se um sexo a três, onde um peão penetra Andy e é penetrado pelo outro peão.

Cabe observar aqui uma hierarquia construída pelos tamanhos genitais. O peão, interpretado por Rodrigo Negão, possui o maior pênis; ele é o ativo absoluto. Já o peão interpretado por Murilo possui o pênis menor, ele é passível de ser penetrado.

A cena dois termina com Andy falando “come ele, come”. A cena três continua a interação sexual entre os quatro. Os primeiros quadros focam na relação sexual entre Rodrigo Negão e Murilo, em seguida Murilo é penetrado pelo outro peão. Murilo é um tipo macho, ao contrário de Andy, ele se masturba durante a penetração e fala, orienta de modo impositivo “mete, mete mais” .

A afetividade da cena se dá apenas na relação entre Murilo e Andy Star que assume o papel de ativo e come Murilo aos beijos. Esse momento dura menos de dois minutos. Em seguida, Murilo volta a ser penetrado por Rodrigo e Andy passa a ser penetrado pelo outro peão. A cena segue explorando composições sexuais, mas orientando sempre os passivos como sujeitos dominantes na cena, como condutores da própria coreografia sexual.

Em determinado momento Murilo se abre para uma dupla penetração. A cena flerta com os limites da sexualidade, tensionando o sexo dito convencional, compreendendo aqui limites da sexualidade enquanto sexo normativo dito convencional, ou seja, dentro do *script* felação-penetração-ejaculação.

A norma dita que o sexo deve ser sempre monogâmico e que a penetração é única. É praticamente impensável, dentro do que Leite chamou de sexo convencional, o uso de dupla penetração. O desejo de prazer e transgressão do passivo que orienta a cena conduz para esse ápice onde dois pênis penetram o mesmo buraco.

Por fim, Rodrigo goza dentro de Murilo, exibindo novamente uma cena de *creampie* onde o ânus novamente fica em primeiro plano. Em seguida, a cena é cortada para um momento posterior, onde os três peões ejaculam em um glorioso *money shot* no rosto de Andy que agora está nu, se masturba e seu próprio gozo é revelado após a ejaculação dos peões e a cena termina.

O final da cena sacia o desejo do espectador de ver o prazer, materializado em gozo, evidente de maneira concreta. É a evidência de realidade que dá valor a pornografia: saber que aqueles sujeitos realmente gozaram, que aquele sexo é de fato um sexo verdadeiro.

A série *A Obra* articula um imaginário social que define a sociedade brasileira como sexualmente permissiva e os corpos como corpos sexuais. Nesse sentido, essa série se conforma com o discurso normativo, onde o corpo negro é hiperssexualidade para o prazer branco e o sujeito branco se coloca como superior e dominante em uma relação que reflete as relações coloniais tão presentes na cultura brasileira.

Se por um lado as relações de classe, raça e gênero não são totalmente subvertidas na cena, visto que os atores ativos, Rodrigo Dotadão e um outro ator cujo nome não é creditado, e o mestre de obras Apolo, se impõe a Andy e a Murilo dentro de uma lógica normativa que produz a lógica binária entre masculino e feminino, nesse caso o desejo reproduz as relações sexuais heterossexuais.

Andy só mostra seu pênis no final da terceira cena, enquanto Murilo possui um pênis consideravelmente menor que o dos ativos, por isso são relegados a posição passiva. Nesse sentido, há uma transgressão discursiva. Andy se impõe como o sujeito branco, de classe média e na posição hierárquica superior enquanto engenheiro da obra, nas relações sexuais, sobretudo devido a hierarquia dos pênis. Existe uma exaltação da virilidade dos ativos que se colocam hierarquicamente superiores ao “fuder” Andy, dessa forma, fudendo também as relações de classe e raça.

Desse ponto de vista, o corpo passivo se converte em objeto de desejo, como no início da primeira cena quando o mestre de obras decide “mostrar” para Andy seu pênis e dar uma lição no engenheiro marrento. A dicotomia passivo/ativo reinventa a relação das divisões sexuais entre macho/fêmea reafirmando as relações binárias, ainda que numa lógica homoerótica. Por outro lado, como vimos no início da cena dois, Andy se torna sujeito do próprio prazer, e os ativos se tornam objetos de desejo.

O ânus é um potente protagonista destas cenas como vimos no final da primeira cena quando Andy conduz as coreografias sexuais com maestria. Nesse sentido, se num primeiro momento o ativo era dominante, ele é traído pelo próprio desejo, e Andy surge como ator dominante na cena, como o maestro das coreografias sexuais. Vê-se que o cruzamento das

hierarquias e desigualdades parece produzir um efeito paradoxal, que se resolve no ato sexual. E é justamente esse ato, transgressor/inversor das hierarquias (homo)sexuais que é espetacularizado no pornô *gay* “brasileiro” (PINHO, 2018, P. 188).

A presença de práticas sexuais como o prolapso, o *cream pie* e a dupla penetração deslocam o prazer do pênis e destacam o ânus como órgão sensorial de prazer. A valorização do passivo sexual nessas cenas é evidente.

A série *A Obra* produz discursos conflitantes pela dinâmica das cenas numa disputa simbólica que ora valoriza o ânus e o passivo como sujeito do prazer, ora coloca hierarquicamente o macho ativo como sujeito dominante através da hipervirilização concretizada em seu pênis enorme. As falas dos personagens, os discursos sobre eles, a performance corporal e as coreografias sexuais ajudam a compreender a dinâmica desses discursos conflitantes reproduzidos dentro de um mesmo espaço midiático.

Dessa forma, apontando para Williams, não podemos dizer que a pornografia somente reflete o discurso da cultura dominante machista e homofóbica que reproduz hierarquias sociais, raciais e de gênero. Ela também é isso, mas também produz transgressões à norma e, de maneira sutil, dá poder a sujeitos historicamente marginalizados, colocando em cena o mais marginalizado dos órgãos, o ânus, como protagonista do próprio desejo.

3.2 *Escritório Hot*: virilidade e relações de poder

Na série *Escritório Hot* o que estará em jogo será a relação de hierarquias de poder entre chefe e empregado. A série é composta por onze cenas que mostram majoritariamente a relação entre chefe e empregado em uma teatralização de subordinação erotizada e submissão. Os vídeos que mais me interessam dessa série são os cinco primeiros protagonizados pelos atores ativos Edu Picasso e Luan Mastro. Essas cenas narram as peripécias sexuais dos dois sócios de um escritório e seus empregados. Os primeiros vídeos recriam uma cena de entrevista de emprego e o encarar o pênis do entrevistador Luan é o desafio proposto para os passivos sexuais.

O discurso em relação ao passivo sexual muda drasticamente da série *A Obra* para *Escritório Hot*. Na primeira série, o passivo é colocado como protagonista, desde a imagem de divulgação até a performance sexual que constitui discursos contraditórios, mas que exhibe o poder transgressor do sujeito passivo enquanto sujeito do próprio prazer. A segunda série, *Escritório Hot*, trás novamente o sexo anal para lugar de submissão do outro através das relações sexuais e isso se dá, sobretudo, devido ao principal atributo dos protagonistas da série, Luan e Edu que ostentam pênis monstruosos, “os maiores do *site*” e encarar esses sujeitos em uma relação anal seria um desafio que envolve dor e submissão.

A principal diferença articulada nessas cenas é a diferença etária. Os passivos são notoriamente mais jovens que os ativos e diversos códigos, como será analisado mais à frente, produzem a diferenciação binária entre passivo como sujeito feminino e ativo como sujeito viril. Mais do que uma divisão binária, existe a erotização das hierarquias sexuais materializada no passivo em uma posição social inferior. O empregado, e o ativo não apenas em posição social superior, mas também enquanto sujeito portador de uma virilidade hegemônica que se materializa no tamanho de seu pênis.

No que tange a diferenciação racial, atores ativos e passivos nessas cenas se enquadram na ideia de mestiços ou latinos. Portanto, não se pode dizer que, ao menos nessas cinco cenas, haveria uma relação de hierarquia racial pois todos pertencem, ao menos aparentemente, a um mesmo grupo racial miscigenado, tipicamente brasileiro.

Ao contrário de *A Obra*, aqui o pênis é o protagonista da série desde as imagens de divulgação. Nessas imagens os dois atores protagonistas, Luan e Edu aparecem trajados de empresários, vestidos de terno e gravata e seus corpos estão mais próximos do corpo do homem comum do que propriamente de um ator pornô. Os corpos magros não parecem conter qualquer definição ou musculatura. Além disso, ambos não estão próximos de qualquer ideal de beleza.

A aparente normalidade de Edu e Luan é quebrada pelo que exibem entre as pernas. Luan possui 24 cm de pênis enquanto Edu ficou famoso, inclusive no exterior, pelos seus 26 cm de pênis. Essas partes evidentes, já na imagem de divulgação e no *banner* da página, deixa claro quem é o verdadeiro protagonista destas cenas. A virilidade dos modelos se apoia no exercício de poder social, além do próprio pênis.

Luan não possui características físicas que o enquadrem em um ideal viril. O que o destaca é sua enorme proeminência. Segundo o *site O nosso Mastro* é um dos maiores modelos do *Hot Boys*⁸. O adjetivo não se refere ao corpo do modelo que é magro, possui um porte mediano e socialmente não é distinguido por nenhuma beleza particular. Mas sua proeminência, seu mastro, é suficiente para o modelo ganhar destaque pornográfico. O imaginário dos pênis volumosos, exageradamente grandes, constituem a iconografia da pornografia homossexual que tem suas raízes nos anos de 1950.

Edu, segundo o *site*, é desprovido de características viris chamativas pois não faz o estilo musculoso e nem o estilo urso, mas impressiona no que está guardado dentro das calças.⁹ O

⁸<https://www.hotboys.com.br/modelo/78/luan-mastro>

⁹<https://www.hotboys.com.br/modelo/156/edu-picasso>

modelo não possui nem o estilo rústico que caracteriza os *cafuçus*, nem se enquadra na beleza grega dos modelos sarados. Além do pênis, nada chama atenção em Edu pois seu corpo é magro, alto, de rosto relativamente feio e, assim como Luan, não se enquadra em nenhum ideal viril. O único atributo de valorização viril do modelo é sua proeminência genital. Ser superdotado é o que o coloca em destaque no mercado pornográfico.

Além disso, podemos observar, já na imagem de abertura outros códigos interessantes, Luan e Edu não mostram seus corpos além dos pênis, seu traje de homem de negócios suscita o imaginário viril do homem de negócios que relaciona o exercício de virilidade ao exercício de poder e dominação. A virilidade do homem do mercado é um exercício de poder pautado pelo sucesso profissional, mas também pela exclusão. Parece consensual que a virilidade, além de mutável e histórica é relacional. Os valores da virilidade são sempre constituídos em oposição a outros, aos não-viris, os que falham, e sobretudo da feminilidade. O exercício de dominação que constitui a virilidade precisa de um outro para ser dominado, para que prove a virilidade.

Desde a antiguidade que a superioridade masculina é constituída, mais em inferiorizar e desprezar características femininas, do que exaltar propriamente dita a masculinidade. Em oposição ao Self-Made Man americano se colocam todos aqueles que não são homens brancos, mas também aqueles que fracassam, aqueles que são subordinados constituintes da classe trabalhadora. Ao contrário da fantasia sobre o cafuçu que subverte a ordem social de poder, na fantasia sobre patrão e empregado, a reafirmação erótica da condição de dominado é o objeto de desejo. O pênis aparece como metáfora para o exercício de poder na cena. O site oferece além do Banner, uma sinopse sobre a série:

Quando pensamos em transar e gozar, vem em mente inúmeros lugares e formas de saciar nossas vontades. E o *Hot Boys* traz para vocês essa série, onde o escritório se torna palco de cenas de muito sexo e fudelancia. Mesas, cadeiras, computadores, notebooks compõe esse âmbito sério e profissional. Ou seja vamos trabalhar? Sim, o site mais quente da net fez escalas para o tesão, digitou cenas quantíssimas para vocês. E você está contratado, e sua função é gozar e se satisfazer, neste escritório do prazer.

10

Apesar da sinopse da série não denunciar muito além do que já é esperado de uma obra pornográfica, ou seja, suscitar o imaginário pornográfico na produção de desejo e expor corpos sexuais em coreografias sexuais espetaculares para o gozo do espectador, a sinopse das cenas nos ajuda a compreender um pouco mais da construção discursiva em torno do vídeo, a primeira cena “Entrevistando Renato” possui a seguinte descrição:

¹⁰<https://www.hotboys.com.br/serie-cena/13/escrit%C3%B3rio-hot>

Era pra ser somente uma entrevista de emprego. Só que Renato ao ver a calça volumosa do entrevistador ficou extremamente nervoso. Só que ele não sabia que esse entrevistador além de tudo, também adora socar uma imensa e grossa vara de 24cm no rabo dos entrevistados e assim começa “A Entrevista” com o entrevistador dotado e Renatinho. Vocês vão ficar louco e querer logo mandar seu currículo para o Entrevistador Dotado Luan Mastro avaliar vocês também.¹¹

A sinopse nos ajuda a compreender um pouco melhor o papel do pênis enquanto protagonista da cena. Renato fica desconcertado com o volume na calça de Luan, que como diz a descrição é imenso e grosso. Na galeria de imagens é possível observar a construção da relação entre o pênis e o rosto do ator, em uma foto o pênis é colocado em relação ao rosto do ator passivo Renato, se mostrando maior que rosto, em outra o pênis parece não caber na boca de Renato devido a sua grossura. Aqui fica evidente a emergência de uma tendência contemporânea na pornografia, apontada por Leite (2011): a apropriação da estética grotesca pela pornografia *mainstream*.

Como aponta o autor, a partir da década de 1990 os pênis precisaram ficar maiores e as ejaculações mais espetaculares. A centralidade do pênis na pornografia denunciada por Saez é evidenciada aqui no pênis monstruoso. O pênis não ficou apenas maior, ele adquiriu uma proporção irreal, exagerada. Na imagem de exibição da página vemos os pênis eretos de Luan e Edu, grandes, volumosos, pesados e caídos. Vemos na imagens dos pênis de Edu e Luan, a exaltação do exagero e do excesso como espetáculo, seus pênis gigantes caracterizam um rebaixamento, ou seja, valorização do alto corporal. Na descrição Renato se interessa pelo volume na calça de Luan, não pelo sujeito em seu todo, mas pelo fragmento corporal que ele carrega entre as pernas. O grotesco causa riso, horror, espanto e porque não tesão?

Os sete filmes protagonizados por Luan e Edu seguem uma construção narrativa muito parecida. As cenas Escritório *Hot 1*, Escritório *Hot 2* e Escritório *Hot 6* se iniciam como entrevistas de emprego, os atores que assumiram a função passiva possuem aparência parecida, e uma faixa etária que os coloca próximo a adolescência. Em Escritório *Hot 3* e Escritório *Hot 4* o enredo é construído em torno da possível demissão de um funcionário, mas na lógica da escolha de atores é igual, ambos aparentam ser mais jovens que os chefes Luan e Edu. Escritório *Hot 5* e Escritório *Hot 7* por sua vez narram acontecimentos imaginários, os atores passivos, fascinados pelo enorme pênis de Luan e Edu imaginam cenas obscenas enquanto se masturbam.

As sete sequências narrativas possuem elementos chaves que se repetem constantemente. O primeiro elemento crucial para as interações sexuais é a ideia de “você faria

¹¹<https://www.hotboys.com.br/vip/cena/28/escrit%EF%BF%BDrio-hot-1---entrevistando-remato>

qualquer coisa por esse emprego?” Dessa forma, o pênis é utilizado como um desafio ou teste pelo qual os atores têm que passar para conseguir o emprego ou se manter nele. Isso leva a um segundo momento, a revelação do pênis. Ao contrário de outros filmes, onde essa revelação é apenas um evento casual, neste cenário ela configura o ápice da cena. A câmera oscila em todos os casos entre o pênis revelado e o rosto do ator passivo que expressa fascínio e espanto. Observamos aqui como o *site* utiliza o terror e o espanto, o medo como tensor nas relações homoeróticas, como diz um dos atores “eu sei que vai ser difícil, mas eu quero tentar”.

Essas questões nos levam a pensar como a cena reproduz simultaneamente diversos discursos. Temos a questão da produção de masculinidade na relação hierárquica produzida pelo sujeito que configura a masculinidade hegemônica, ou seja, o ativo, e o que é submetido a ele, no caso o passivo. Segundo Welzer-Lang (*ibid.*) o exercício da masculinidade é, simultaneamente um exercício de poder e submissão. É o poder opressor sobre aqueles cuja masculinidade se mostra superior, notadamente mulheres e homossexuais, mas também submissão ao ponto que o sujeito viril deve se sujeitar aqueles que estão hierarquicamente em posição superior.

Em contextos homossociais visivelmente hierarquizados, observamos como a masculinidade viril é exercida como submissão. Por exemplo, nas forças armadas e no esporte as rígidas hierarquias exigem que aquele que está em posição inferior obedeça a seus comandantes sem excitar. No caso do vídeo é necessário que o sujeito que deseja o emprego demonstre sua vontade e obediência, que se concretiza na relação sexual. Se o tamanho do pênis do patrão é uma metáfora para sua posição de poder, o empregado deve se submeter a dominação.

Observa-se como o *site* suscita, a partir da memória discursiva, a herança de uma relação muito comum na Grécia Antiga, mas que é praticamente um tabu na contemporaneidade, a relação entre um jovem aprendiz erômeno e seu mestre mais velho, o erasta. A relação entre o erômeno e seu eraste é uma relação de dominação e servidão. O erômeno era um adolescente entregue a um aristocrata mais velho, o Eraste, para servi-lo, não apenas sexualmente, mas socialmente. A relação entre os dois é bem exemplificada no já citado *mito de Ganimedes*.

Socialmente disputados, os eromenos eram objetos de desejo e tinham sua beleza exibida pelo mestre que os possuía. Essa relação de servidão e submissão fica evidente nas cenas de *Escritório Hot* nas quais os diálogos deixam a entender que encarar aqueles pênis grotescos é um ato de sacrifício. O sexo anal aparece menos prazeroso e mais um ato de autoflagelo, de sacrifício em prol de um objetivo.

O discurso dominante naturaliza que o corpo a ser penetrado seja o da mulher. O homem que é penetrado assume a condição inferior de mulher, é afeminado, homossexual. No Brasil popular é a “*bicha*”. Se, como aponta Bourdieu, a manutenção da honra exige a dissimulação das costas, do ânus, ser penetrado constitui a perda da honra e, portanto, da virilidade.

Assim, o homossexual é visto como aquele que falhou na manutenção de sua virilidade. O imaginário social associa a homossexualidade ao sujeito passivo, pois quem dá fica estigmatizado como homossexual. Comer não é passível de estigmatização. O homem que come continua sendo viril independente do objeto de desejo. O terror da virilidade está em ser penetrado. A homofobia é direcionada para quem dá, não importando quem come.

Em relação a virilidade, Saez e Carrascosa (2017) tratam a questão de que o modo mais assertivo para testar e definir “o masculino e o heterossexual, é que seu cu não seja penetrado jamais, o contrário supõe um deslizamento de gênero (homem para mulher) e de identidade em sua orientação sexual (hétero para homo)” (SAEZ ET CARRASCOSA, 2017, P. 36).

As narrativas de *Escritório Hot* se valem de alguns códigos na produção da diferenciação sexual entre o ativo e o passivo e sua possível hierarquização. Nas cenas em questão, os ativos Luan e Edu estão sempre ostentando suas indumentárias e o terno e gravata bem alinhados, apenas o pênis fica de fora. Por outro lado, os passivos são completamente despídos de suas roupas e alguns, como Renato da primeira cena, Riquelme da segunda e Katter, possuem o cabelo pintado, usam brincos, cordões e pulseiras e o corte de cabelo explícito denota um cuidado de si que, nesse contexto, configura um código de feminilidade. Seus corpos são feminilizados, magros, depilados ou sem pelos, não exibem pelos pubianos, também não têm barba ou qualquer pelo facial. São corpos andróginos, no limiar entre o feminino e o masculino.

O sexo aparece nessas cenas como instrumento de disciplina, punição e aprendizagem através de estratégias de poder. Nesse caso, pensar o despir do corpo do passivo em oposição ao corpo vestido do ativo nos faz refletir sobre como essa estratégia é utilizada dentro da lógica de poder. Aqui o despir se assemelha à humilhação, ao exercício da vergonha explícita, o passivo é humilhado pelo ativo, tem suas roupas retiradas e exhibe seu corpo nu.

Nas cenas, há a construção da diferenciação hierárquica entre sujeitos, evocando a memória discursiva de como a roupa marca uma diferenciação hierárquica entre indígenas e europeus em que o processo civilizatório é marcado pelo “vestir” dos povos indígenas. Então, o despir do passivo seria parte de um processo de humilhação erotizada onde esse passivo é subjugado de sua condição de humanidade para se tornar objeto de desejo do ativo cujo o único propósito é o dar prazer.

Nas cenas seguintes, observa-se a relação articulada entre terror, espanto e desejo. O prazer parece nascer da intersecção desses sentimentos articulados no corpo do passivo. Se por um lado, durante o sexo oral, o passivo parece se deleitar com aquele membro monstruoso, lambendo e esfregando no rosto, por outro, ele questiona “tenho que encarar isso?”. Luan chama, particularmente, o sexo anal de “fase 2 do teste”.

Luan e Edu não dão brechas para que haja uma troca de papéis. Ambos se impõe como sujeitos do prazer e dominadores em cena, repetem diversas vezes o "engole", "chupa" onde o tom do ativo é sempre impositivo e dominador, deixando claro quem manda na cena.

A superioridade social do “ativo” sobre o “passivo”, é nitidamente expressa nas palavras de gíria que usamos para falar das relações sexuais como “comer” e “dar”, “ficar por cima” e “abrir as pernas”. Quem “come” vence, como um jogador de xadrez que tira as peças de seu adversário do tabuleiro, “comendo-as”. Quem “come” está “por cima” e quem está por cima é quem controla. Quem “dá” ou quem “abre as pernas” é quem se rende totalmente.” (FRY *ET* MACRAE, 1985, P. 48)

O que as coreografias sexuais dessas cenas nos revelam é a profunda relação entre o dar prazer do passivo e a submissão erotizada que se concretiza no sexo anal como desafio doloroso e prazeroso. Durante o Sexo Oral, o *gag* é praticado, onde o ativo pretende penetrar seu pênis o mais profundo dentro da garganta do passivo, que sufoca, engasga e saliva. Nesse jogo erótico, o cabelo é importante como elemento de feminilização do passivo onde o ativo utiliza esse elemento no jogo de dominação quando ele puxa o cabelo, segura o passivo pelo cabelo e pede para ele abrir a boca o máximo que conseguir.

A humilhação se dá pelo incômodo, pela penetração agressiva da garganta e pelas reações imediatas e espontâneas que ela causa no corpo. Aliado a isso, o ativo estimula a cena com falas como “safada” e “putinha”, e quando o passivo consegue enfiar o pênis na boca reitera “bom garoto”.

Nessas cenas há uma oscilação entre tratar o passivo no feminino, com palavras socialmente compreendidas como de humilhação, mas também fica evidente o caráter pedagógico da interação sexual quando os ativos, na posição de chefes, sugerem uma figura paterna que educam sexualmente seus estagiários. A recompensa vem pelo reconhecimento de sua masculinidade, após conseguir fazer uma proeza sexual deixam de ser “safadas” e viram “bons garotos”.

Não pretendo tomar essa discussão dentro de uma dicotomia entre algoz x vítima e nem propor que tais cenas se esgotam em uma relação de violência que não proporciona o prazer ao outro. Pelo contrário, entendo aqui que a agressividade, o espanto e o medo acionam o desejo erótico do passivo que faz parte desse jogo de submissão/dominação consciente.

A câmera demonstra a ereção do passivo, ele se masturba e é incentivado pelo ativo a se masturbar. Em algumas cenas o jogo erótico o leva ao gozo pela ejaculação, em outras o gozo do ativo em seu rosto ou ânus parece externar o prazer em si mesmo. Os recursos filmicos são agenciados para mostrar que aquela relação é, sobretudo, consensual e que existe prazer em dos dois lados da relação, o que caracteriza uma relação dentro de um jogo erótico e não um abuso sexual filmado.

Quanto a esses códigos de prazer no corpo do passivo que visam construir, Baltar e Barreto (2014) denominaram “construção narrativa de consentimento”, ou seja, materializar através da ideia de prazer o consentimento da relação sexual que se dá no limiar entre o consensual e o violento. Dessa forma, a ereção, masturbação e conseqüente gozo aparecem como uma forma de contrato de consentimento, na qual o sujeito dominado assina sua consciência e autorização de ser dominado. Nesse sentido, forma-se um jogo de submissão consciente, onde o objetivo do dominador e do submisso é unicamente o prazer.

Prazer e perigo permanecem combinados nos erotismos, expressando assimetrias de poder relacionadas não apenas ao gênero, mas à idade, à raça, etnia ou nacionalidade e, também, aquelas que dizem respeito à posição de classe. Hierarquias permanecem marcadas pelos mesmos eixos que produzem a desigualdade social, econômica e política. Contudo, tais marcas de diferença são também empregadas de modo a tensionar o que é sancionado, provocar um arremedo, parodiar. (GREGORI, 2015, P. 248)

Observa-se na cena de *Escritório Hot* a relação entre prazer e perigo no jogo erótico, para o deleite do público, mas dentro de uma zona confortável e segura. Por meio das performances, tenta-se mostrar o consentimento daquele que é dominado. É a forte valorização do discurso heteronormativo de valorização do sujeito viril onde toda relação erótica é construída dentro de um jogo heteronormativo que divide os sujeitos em feminino e masculino, reiterando a matriz heterossexual que supõe o binarismo de gênero. Nesse sentido, o sujeito consciente de seu lugar feminino na relação com o “macho” se entrega em um jogo de submissão erotizada.

A relação de assimetria sexual é característica da cultura heteronormativa que é reproduzida aqui na relação homoerótica. Sobre a relação de dominação presente na sexualidade, Bourdieu (2012) afirma:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo - o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo em última instância como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2012, P. 31)

Para Bourdieu (2012, p. 31), o desejo do passivo sexual, seria a vontade de ser dominado ou o reconhecimento sexual da dominação. O passivo assume voluntariamente a posição servil, como um cervo se oferecendo ao sacrifício. Daí a associação do passivo à inocência e à pureza. Ele, voluntariamente, se entrega ao sacrifício para concretizar os desejos do macho ativo violador.

A relação hierárquica de dominação não supõe prazer para o passivo. E lembremos que a sociedade constrói o sexo anal como a pior das torturas. Dessa forma o desejo de ser passivo se configura como um sacrifício, como desejo de servidão e submissão. Diferente das relações simétricas, que buscam o prazer de ambos, na relação hierárquica o prazer parece ser sempre do ativo. O passivo é sempre objeto de prazer como ressalta Foucault (1998).

Se por um lado observamos como essas cenas reiteram o discurso dominante, heteronormativo que reforça papéis de gênero e hierarquias sociais através da relação sexual, porém me pergunto se haveria espaço discursivo para subverter essa lógica dentro das cenas analisadas de *Escritório Hot*.

A pornografia, por sua natureza, é sempre transgressora ainda que reitere os valores heteronormativos. Nesse sentido, mesmo de maneira sutil, *Escritório Hot* articula dois elementos que são passíveis de se pensar como lugares de transgressão do discurso dominante. Esses elementos são a paródia e a estética grotesca. *Escritório Hot* expõe a construção de relações de dominação e submissão parodiadas, utilizando-se do exagero, da hipérbole como forma de construção do espetáculo. Observe que o protagonista da cena é justamente um pênis grotesco.

Segundo Diaz-Benites (2013), a pornografia articula situações extremas, excessos e discursos presentes no imaginário social para construir narrativas que visam o espetáculo:

El porno es elaborado como un show, siendo justamente lo espectacular aquello que constituye su base. Como valor estético, este es construido a partir de la combinación de la exageración, por medio de la exploración de situaciones extremas y de los discursos elaborados sobre el exceso, y una estética del realismo, por intermedio de la exposición de los cuerpos y de las prácticas. En este paradigma que tiene por objetivo la exposición de lo espectacular a partir de la exageración y del realismo simultáneamente, los performers aprenden a poner en escena actos sexuales “grandilo cuentes”, incorporan las técnicas actorales. (DIAZ-BENITEZ, 2013, p. 95)

O que é agenciado nessa série é uma narrativa de realismo grotesco, numa situação propositalmente exagerada, onde a relação de poder entre chefe e empregado é materializada no pênis do chefe. Dessa forma, *Escritório Hot* constrói uma narrativa de paródia, propositalmente exagerada, que leva a cabo a ideia “do patrão que quer fuder com a vida do funcionário”. Esse patrão, um sujeito absolutamente comum, guarda um segredo entre as

pernas: um pênis assombroso, capaz de produzir no corpo de seus empregados espanto, dor e prazer.

O humor está presente principalmente nas atuações dos atores nas sequências introdutórias. São situações vexatórias como dicção ruim dos atores aliadas a um texto clichê que ajudam a trazer ao espectador a ideia de simulação satirizada. As cenas constroem uma sátira das relações sociais, mas não através de uma subversão, mas sim através dos excessos que beiram o humor.

Assim como a pornografia, o grotesco também possui uma forte carga de “obscenidade”. Seja pela via da monstruosidade, do excesso, da desarmonia ou do desequilíbrio, seja através da combinação exagerada e deformante entre categorias (homens, animais, vegetais, espiritual, demoníaco, prazer, pecado, sexo, erotismo) que causa tanto medo, estranheza, repulsa, quanto riso, curiosidade e desejo, a pornografia e o grotesco evocam um prazer específico: o prazer da confusão de valores e padrões, da transgressão estética e sexual. (LEITE JR., 2011, P. 21)

Observamos aqui elementos agenciados de transgressão. *Escritório Hot* brinca com os valores sociais ao propor a ideia de sexo com o chefe que seria um tabu social, ainda mais o sexo entre um homem mais velho e um sujeito bem mais novo que teria acabado de sair da adolescência, já que nas cenas os garotos estão procurando o primeiro emprego e a cena enfatiza a falta de experiência.

Ainda que a relação homoerótica seja pautada pela norma heteronormativa, a própria noção de homoerotismo é transgressora. Fora isso, o pênis grotesco agênciava diversos sentimentos que são capturados pela câmera na expressão do passivo sexual, notadamente o espanto, a estranheza, o medo de ter aquela monstruosidade violando, mas por outro lado o desejo transgredir e a possibilidade de prazer que pode surgir desse pênis monstruoso.

Não é só o pênis monstruoso que simboliza uma transgressão dos valores e padrões estéticos e sexuais, mas também a aparência de Edu e Luan, sujeitos que poderiam ser considerados socialmente feios. A aparência desses sujeitos passivos, afeminados quase andrógenos, significa nesse contexto um transgredir a norma, isto é, transgredir a convenção de corpos padronizados e heteronormativos dentro da pornografia.

Os passivos assumem a identidade de submissão que lhes foi dada e gozam com isso. Eles gozam com a possibilidade de serem submetidos onde a dor é articulada para o prazer. Então, o castigo e a submissão são resignificadas como lugares de prazer e a dor não mais apenas dor, mas parte de um jogo erótico que é todo voltado ao prazer. O gozo guarda em si a capacidade de romper com todos os discursos negativos em torno do papel da passividade porque, ao se masturbar e gozar em cena, esse passivo evoca o prazer para si, revelando-se sujeito consciente de seu papel, mas que brinca e goza com essa representação.

Como aponta Gregori (2016):

Finalmente, a investigação sobre práticas que operam na zona de tensão entre prazer e perigo, revelou que os limites da sexualidade se abrem para um leque criativo de simulações que deslocam os mandos normativos que regulam nossos desejos e, mais do que perpetuar desigualdade e dominação, reabilitam a força contestatória das transgressões. (GREGORI, 2016, P. 8)

Portanto, podemos observar que, ao mesmo tempo que a pornografia reproduz e reitera a norma, ela lança mão de enunciados e performances capazes de brincar com a desestabilização das normas, dos valores e dos padrões. Simultaneamente, ela acaba produzindo um discurso que se conforma com a lógica heteronormativa e um discurso que se utiliza da paródia e do exagero como forças contestatórias. Por isso, mais do que observar o que a pornografia é, essa pesquisa busca compreender o que a pornografia diz, e observa nas entrelinhas das cenas analisadas o lugar de tensão onde a norma e a transgressão disputam espaço.

3.3 *Buraco Hot*: a visibilidade do passivo sexual

A terceira série a ser analisada supõe uma premissa interessante que é a simulação de um *Glory Hole*. A cabine de *Glory Hole* faz parte do imaginário em torno das práticas sexuais homoeróticas. Ela é integrante da cultura homoerótica e nos remete a um passado muito recente quando as práticas homoeróticas deveriam ser praticadas em silêncio, escondidas dos olhos moralistas da sociedade.

Dessa forma, o circuito de interação homoerótico construiu um discurso imaginário em torno das práticas homoeróticas que compreende diversos espaços como os cinemas pornô, os banheiros públicos, as *darkrooms* e os *sexy shops*. Esses lugares de transgressão nos levam a pensar a construção social das práticas homoeróticas como algo proibido, sujo, que deve ser escondido e passivo de vergonha.

O *Glory Hole*, ou “*buraco da glória*”, é uma prática dissidente do banheiro, do sexo em banheiros públicos. Um buraco feito na cabine do banheiro permitia que um sujeito enfiasse o pênis e o outro utilizasse esse pênis do outro lado. O homoerotismo como interdito também supõe sujeitos solitários, que escondem sua verdadeira sexualidade e procuram nesses espaços de transgressão sexo casual com estranhos, companheiros de uma só gozada e nada mais.

O *Glory Hole*, enquanto prática, permite que os sujeitos façam sexo sem que seja possível conhecer a identidade dos parceiros; o que se conhece é apenas sua genital, é o que interessa para a interação e satisfação sexual. O pudor não permite que nada além da genitália seja exposto. Dessa forma, o *Glory Hole* protege pais de família e os homens de bem de um

vexame público de serem flagrados em uma relação homoerótica. Nessa prática, não existe um parceiro de “crime” ou “culpa” que possa entregar sua identidade.

Barreto (2017), em sua dissertação sobre as saunas na cidade do Rio de Janeiro, fala de uma relação já identificada na década de 1970 por Perlongher em que existia uma relação entre homossexualidade, prostituição e zonas de perdição e vício das grandes cidades. Perlongher capitaliza o termo utilizado por Parker de “*região moral*”.

Diante da proibição das relações homoeróticas durante a ditadura no Brasil, muitos sujeitos buscavam saciar seus desejos com parceiros casuais e desconhecidos - notadamente os garotos de programa - e utilizavam as zonas da cidade, onde se confundiam usuários de drogas, bordéis e bares. Podemos pensar que os cinemas pornográficos, banheiros públicos e saunas fizessem parte dessa região moral. Esses lugares, seriam menos que territórios físicos e mais um circuito de lugares frequentados por sujeitos que partilham um desejo em comum.

Barreto (2017), aponta para a importância de lugares de sociabilidade masculina para a formação de uma cultura homoerótica. Ele cita a importância da rua em oposição a casa. No decorrer da história, diversos espaços públicos foram capitalizados para o uso de práticas homoeróticas como banheiros, parques e cinemas.

Amparado em diversos autores, Barreto nos mostra que, desde o tempo colonial, os espaços de uso coletivo foram sendo transformados em espaços de interação e encontros homoeróticos. Se o homoerotismo era tangenciado por diversos discursos disciplinadores, o discurso médico do sujeito desviante, o discurso criminal e poder policial, o discurso religioso do pecado e da instância família, esses espaços se configuram lugares de resistência e respiro frente a sufocante perseguição.

Com o fim da ditadura - e sobretudo a partir da década de 1990 - esses espaços passam a competir com espaços de homossocialização legítimos, como as boates e os bate-papos virtuais. A pornografia *online* dá o tiro de misericórdia nos cinemas pornográficos e o desenvolvimento tecnológico permite o uso cada vez mais frequentes de espaços *online* para interação homoerótica pelos aplicativos e salas de chat.

Apesar disso, o espaço público continua no imaginário pornográfico da emergente cultura homoerótica. As boates *gays* e saunas capitalizam seu uso fazendo cabines de *Glory Hole* e *Darkrooms* e os banheiros de *shopping* e os vestiários de academias passam a formar um circuito de interação sexual mediado pelos aplicativos de sexo. Mas o imaginário erótico de fazer sexo casual com um desconhecido permanece presente no imaginário pornográfico, e será capitalizado pelo *site Hot Boys* para construir a sequência de cenas que formam a série *Buraco Hot*.

A série *Buraco Hot* tem um total de onze cenas, mas apenas seis delas estão disponíveis no *site* e serão essas seis apresentadas nesta pesquisa. A série propõe aos atores passivos a interação com pênis de algum sujeito desconhecido. A transa será mediada pela parede, ou pelo tecido, apenas a genitália está a mostra e ela é o objeto de desejo erótico desses passivos. Na imagem de divulgação da série e no *banner* observamos, além da tipografia, um pênis saindo de um buraco escuro. No *banner*, três paus monstruosos saem dos buracos escuros e dão uma noção do que esperar dessas cenas.

O imaginário pornográfico suscita o espanto pelo corpo monstruoso, a curiosidade e o horror pelo desconhecido, aliado ao desejo sexual de experimentar aquela relação. Todos esses sentimentos são capitalizados e agenciados na construção do desejo erótico nas cenas a seguir.

O pênis exibido na imagem é o pênis monstruoso e, como já falamos anteriormente, se apropria da estética grotesca para construir o desejo a partir do excesso, da curiosidade e do espanto. Por outro lado, esses pênis aqui exibidos são acessórios que, apesar de serem de carne, são pênis descorporificados, ou seja, destituídos de um sujeito. Apesar do lugar de dominância na imagem, o que denuncia o aspecto falocêntrico do discurso do *site*, enredado pela heteronormatividade, e esse pênis sem corpo está deslocado do seu lugar viril.

Como fica evidente mais adiante, o pênis sem corpo, é um pênis em função do desejo do outro, não mais o lugar viril do violador que é sujeito do prazer, ao contrário, o pênis monstruoso me parece nessas imagens objeto de desejo e acessório de prazer. Penso nesse sentido que o pênis em *Buraco Hot* se assemelha a um *dildo*.

Preciado em *O Manifesto Contrassexual* apresenta a ideia de *dildo*:

[...] objeto móvel, que é possível deslocar, desatar e separar do corpo, caracterizado pela reversibilidade no uso, e que ameaça constantemente a estabilidade das oposições dentro/ fora, passivo/ativo, órgão natural/máquina, penetrar/cagar, oferecer/tomar. (PRECIADO, 2002, P. 20)

A possibilidade de *dildo* em Preciado vem como a ideia de descentralizar o sexo do falo. Dessa maneira, Preciado propõe que outras partes do corpo como o nariz, a língua, as mãos, os pés, e também os objetos diversos feitos de plástico, de madeira, de metal. etc., seriam capazes de substituir o pênis como centro do mundo. Nesse sentido, tirar do falo a centralidade do discurso sobre a sexualidade seria infringir um golpe na ordem patriarcal que domina nossa sociedade.

Nas cenas de *Buraco Hot* o pênis está ali, não metaforicamente, mas ele próprio em ereção. Por outro lado, argumento que o pênis, destituído de sua capacidade de dominação e utilizado como estimulante de prazer anal/oral em sujeitos passivos, seria deslocado de seu

lugar enquanto produtor de violência simbólica, e emergiria como um objeto de prazer, nesse caso, como um dildo.

Veremos que a série *Buraco Hot* trás o sujeito passivo como o verdadeiro protagonista da cena e seu ânus é reivindicado como órgão sensorial de prazer e que o pênis que vemos saindo dos *Glory Holes* é apenas um acessório. Diaz-Benitez e Fígari (2009), defendem a ideia de práticas sexuais dissidentes como:

[...] práticas sexuais e eróticas que desafiam os efeitos políticos da abjeção/repugnância, ou seja, aquelas que se situam nos campos de impossibilidade significativa, mas que com a sua existência precisamente corroem, toda vez que denunciam, o ponto de não sutura das sexualidades instituídas. (DIAZ-BENITEZ ET FIGARI, 2009, P. 21)

O conceito de práticas sexuais dissidentes como práticas sexuais que desafiam a estabilidade da norma e são capazes de ressignificar discursivamente padrões e valores, é um conceito potente para ser utilizado nas análises a seguir. O sexo com um desconhecido, o sexo descorporificado e o sexo que reivindica o ânus como centro da performance sexual e sujeito do prazer é um sexo que confronta a norma vigente e os discursos heteronormativos que regem a sexualidade.

Observamos que *Buraco Hot* suscita o imaginário sobre as práticas sexuais que articula o risco com o desejo. Esse risco se associado ao desconhecido e à pornografia enquanto discurso domesticado sobre a sexualidade transmite ao espectador - de um local seguro - as experiências que remetem ao universo do perigo como o banheirão, as saunas e as festas *bareback*.

O desconhecido é um importante agente a ser articulado nas cenas analisadas. Apesar de apenas estarem disponíveis, elas se dividem significativamente devido a importância do cenário. Nas três primeiras cenas o que divide os sujeitos é um tecido branco. O sexo se dá por meio de um buraco no tecido que permite a penetração e interação entre os corpos. Nos quatro últimos vídeos é construído um cenário que remete aos banheiros públicos, paredes pichadas e desgastadas em um estúdio montado. O que separa os sujeitos agora é uma parede, o contato entre o passivo e o ativo é exclusivamente genital, exceto na cena *Buraco Hot 8*, onde, além do pênis no *Glory Hole*, o passivo se entrega a um ativo anônimo, com o rosto escondido, mas com o corpo livre para interações.

Fazendo algumas considerações acerca da construção geral das cenas - ainda que o cenário mude e conseqüentemente o cenário acaba construindo outros sentidos simbólicos para a cena, como veremos - podemos observar que a construção narrativa segue um padrão único. A cena se inicia com os passivos, de cueca ou utilizando alguma roupa íntima, como uma *jockstrap*, segue-se uma apresentação onde o passivo fala diretamente com a câmera, se

apresenta e revela o desejo pelo desconhecido. É interessante perceber em suas falas o desejo de que o pênis seja grande, “com certeza vai ser um pirocão, como é de costume da *Hot Boys*”,¹² fala John Alvez o protagonista do *Buraco Hot 11*.

A relação entre o protagonistas da cena e o pênis que se revela é mediada pela surpresa. O pênis entra em cena lentamente enquanto a câmera oscila entre o pênis revelado e a surpresa no rosto dos atores. O que acontece nas sequências descritivas são coreografias sexuais articuladas sobretudo pelo prazer do passivo.

O passivo domina a cena, muda as posições sexuais, movimenta o corpo na penetração, explora o prazer oral usando a língua e a mão e também abre o próprio ânus para se oferecer à penetração. Ele dita o ritmo em cena e o prazer é o anal. É interessante perceber no entanto que, nas sete cenas, apenas em *Buraco Hot 8*, o ator Christian ejacula. É a única cena que valoriza a ejaculação do passivo como clímax de cena pois em todas as outras a ejaculação é do pênis que é utilizado.

Cabe aqui observar dois elementos importantes. O primeiro é quem marca o momento da ejaculação do pênis ativo e, portanto, o clímax da relação é o passivo. O segundo é que após a ejaculação, no estilo *Money Shot*, segue-se uma sequência de sexo oral e de *closes* faciais que demonstram o prazer do passivo.

Ainda que a ejaculação do ativo sexual seja uma reprodução do discurso heteronormativo que dita o gozo do homem como fim das relações sexuais, a sequência que se segue após o gozo, o sexo oral e as expressões de deleite me levam a crer que o que é reivindicado nessas cenas é a boca e o ânus como órgãos de prazer independentes do pênis. Em algumas cenas, como na cena *Buraco Hot 8*, o passivo sequer tira sua *jockstrap*, o pênis do passivo não aparece em cena.

Denota-se aí a feminilização do passivo em cena, em uma espécie de sexo que recupera a ideia de feminilidade, sobretudo deslocando o prazer e o gozo para o ânus e a boca. O deslocamento do prazer, do órgão genital masculino para os órgãos não genitais me parece o elemento mais interessante da cena. O gozo masculino aparece como elemento cênico de espetáculo é o exagero pornográfico materializado em uma espetacular gozada. Por outro lado, vem em função do passivo, que se deleita com aquele gozo.

¹²<https://www.hotboys.com.br/vip/cena/331/buraco-hot-11>

Antes de iniciar uma análise mais detalhada das cenas, e a relação com o cenário que as constitui, observemos a descrição da sinopse da série para captar enunciados e elementos discursivos que nos ajudem a compreender as cenas que virão:

Ousadia e putaria envolve nossos passivos *hot*, quando se deparam com pauzões rígidos e enormes com muito tesão e prontos para serem usados. *Buraco Hot* é uma série onde dotados anônimos proporcionam fudas fortes, muito prazer e tesão que faz com que você viaje em seus desejos tentando imaginar quem é aquele por trás da piroca que te sacia e os leva ao orgasmo. Você se sujeitaria ao buraco? Para o prazer e o sexo, *Buraco Hot* faz seu papel sujo com eficiência. Imagine essa possibilidade de gozar com um desconhecido, onde o conhecido será só um pirocão grosso latejando a sua frente. Se você tiver coragem, pode ser mais prazeroso do que você imagina. O que os olhos não veem, você sentirá! Deixe o desconhecido também te dar prazer, confira essas e outras séries aqui no site mais quente da net.¹³

Podemos destacar, nessa sinopse alguns enunciados interessantes. O primeiro deles é a ideia de passivo. O próprio *site* se refere aos protagonistas da cena como os “*Passivos Hot*”. Passivo emerge aqui como categoria cênica e enunciado discursivo para compor a ideia da representação desses sujeitos.

No discurso da cultura dominante capitalista, a passividade se dá em relação de oposição à atividade; denota o sujeito acomodado, submisso e dominado que são valores antagônicos ao sucesso e conquista exaltados no capitalismo contemporâneo. O sujeito deve ser senhor de si, conquistar o mercado e exibir seu sucesso através de bens de consumo. A passividade é o oposto da potência e da eficiência, é o lugar que os indivíduos rejeitam. Nas relações sexuais, o passivo é aquele que se permite ser penetrado, e como tal se coloca em situação de inferioridade.

Segundo Misse (1978), no imaginário social diversas características formam um conjunto de estereótipos de feminilidade. O feminino aparece como frágil, afetivo, sentimental, doce, suave, sedutor, passivo, características estas denominadas de “o eterno feminino”. É um conjunto de atributos que formam os estereótipos conhecidos, em diferentes culturas, sobre feminilidade, associando o papel da mulher, do feminino, à passividade e à submissão.

Estudos antropológicos, como os de Pierre Clastres, sobre os índios Guaiáqui, mostram em diversas culturas, que os homens ao assumirem atributos da feminilidade perdem seu lugar de virilidade sendo socialmente aceitos como femininos ou afeminados.

Com base em Bourdieu (2012), observo nas descrições a seguir, que os enunciados utilizados para descrever o passivo sexual, evocam características referentes ao eterno feminino onde o passivo é o penetrado e aquele que se inferioriza, o alvo de violência social:

O corpo tem sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso, como nos faz lembrar, pelo gesto ou pela palavra, os insultos mediterrâneos contra a

¹³<https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/14/buraco-hot>

homossexualidade(...), tem suas partes públicas face, fronte, olhos, bigode, boca, órgãos nobres da apresentação, no qual se condensa a identidade social, o ponto de honra, o que obriga a enfrentar ou a olhar os outros de frente, e suas partes privadas, escondidas ou vergonhosas, que a honra manda dissimular. (BOURDIEU, 2012, P. 26)

As costas, notadamente o ânus, por sua possibilidade de recepção na penetração, se configura como a fraqueza masculina. Aquilo que torna os homens iguais as mulheres e que a honra manda dissimular, esconder.

Preciado (2018) demonstra como os banheiros públicos, instituídos desde o século XIX, são tecnologias de regulação de gênero. Em relação ao masculino, urinar de pé publicamente é uma performance construtiva da masculinidade. O sujeito é instruído desde sua infância a exibir o pênis ao urinar, não tem vergonha de mostrá-lo em público. O pênis deve ser exibido como uma demonstração de que o sujeito não apenas diz que é homem, mas comprovadamente é. A distinção entre mictórios e cabines divide o que deve ser mostrado em público, o pênis, e o que o homem deve esconder se quiser manter sua virilidade, o ânus.

Nesse sentido, percebemos como o *site* utiliza em suas narrativas um discurso sobre privacidade e intimidade para pensar o lugar de transgressão da pornografia. Como apontado por Preciado, a cabine do banheiro é o lugar onde os homens escondem seu ânus, sua vergonha. Por outro lado, dentro do contexto do *Glory Hole* explorado pelo *site*, a cabine do banheiro aparece como lugar para usar o ânus. É claro que no imaginário social esses ambientes são ambientes de vergonha onde os sujeitos escondem seu desejo, mas também é nesses lugares que o prazer é permitido.

Outro enunciado que nos interessa é “pauzões rígidos e enormes com muito tesão e prontos para serem usados.” O *site* afirma o discurso de que os pênis naquelas cabines são para serem usados. O que corrobora nossa ideia de que o pênis é convertido em *dildo* e o protagonista, ou seja, o sujeito de prazer nessas cenas é o ânus. A sinopse então associa o prazer à sujeira e fala dos enormes pênis de desconhecidos. Desconhecido, sujeira e prazer são três enunciados que conduzem essas produções audiovisuais e que nos faz compreender quais elementos são capitalizados para a produção do desejo do espectador.

Podemos pensar o sexo sujo como sexo vulgar, a busca por parceiros anônimos em lugares dentro da já citada “região moral”, ou seja, lugares sujos, guetos suburbanos de perdição. O sexo com anônimo, em especial o sexo sem preservativo com anônimos denota uma prática de risco, risco e perigo que se associam na produção de desejo e sujeira no sentido de marcar o corpo do sujeito.

Como já observamos, a passividade constrói um imaginário sobre características femininas que é performada pelos sujeitos que nela se inscreve. Nesse sentido, a associação de pureza e inocência como características femininas é inscrita no sujeito passivo sexual. O *site* utiliza bem essas características, que se reflete na aparência dos atores escolhidos. Dos sete atores, cinco são brancos e o único negro possui uma aparência adolescente. Todos são jovens, de aparência bem cuidada.

Em Pinho (2012) o corpo branco aparece na herança colonial como o corpo que representa a pureza e a verdade, como belo e sublime, como uma construção discursiva que se opõe aos corpos negros e indígenas como corpos bestializados e selvagens:

A pureza (racial) dos corpos juvenis pode assim encarnar o ideal de uma verdade (estética) inquestionada, remetida aos cânones ocidentais clássicos, como o Apolo de Belvedere, ou o Davi de Michelangelo, incorporando a um só tempo um ideal civilizatório racializado e a transparência de uma verdade eterna, ligada ao sublime estético. Contra a história colonial de miscigenação e justaposição étnica, e de transgressão rumo extratos inferiores da sociedade, temos também uma história de identificação com ideais eróticos da civilização. (PINHO, 2012, P. 187)

Observando a construção imagética das três primeiras cenas, a sequência introdutória nos mostra o ator passivo, inicialmente se apresentando. Logo em seguida, ele entra em um labirinto de tecidos brancos até encontrar a silhueta de um corpo. Interessante pensar aqui os corpos higienizados dos modelos, a pele clara, corpos bem cuidados, depilados, peles lisas em um cenário branco que remete uma espécie de pureza celestial. A silhueta de um homem aparece, impossível não pensar no pecado capital, no corpo puro sendo tentado por um outro corpo desejanste.

Na sequência, os corpos se tocam através do tecido, um explora o outro utilizando a plasticidade do tecido para se envolver. O buraco aparece e o pênis é revelado; é um pênis negro. O corpo negro aparece aqui como oposição a toda branquitude da cena. Quando o *site* fala em sexo sujo, ele sobretudo parece remeter ao discurso racista sobre as práticas interraciais na qual o corpo negro marca e suja o imaculado corpo branco.

Como sinalizado por Douglas (1966), a relação entre puro e impuro, se associa simbolicamente à ideia de ordem e desordem e do bem e mal. Dessa forma, a sujeira se associa ao perigo de ser maculado e de pôr em risco a ordem social. E é dessa relação que surge a transgressão. No *site*, o corpo branco emerge para produzir sexo com um corpo negro, de pênis monstruoso, anônimo, bestializado e sem a proteção da camisinha.

Observa-se que é a partir daí que o desejo é produzido na possibilidade de ser marcado, de ser maculado eternamente por aquele corpo. Isso nos remete a prática de roleta russa, em festas de *bareback*, onde o prazer se dá justamente em não saber a sorologia do parceiro e por

isso pode haver a possibilidade de ser marcado com o vírus do HIV ou não. Essa tensão é articulada nas cenas de *Buraco Hot* para produzir o desejo do espectador em ver esses corpos transgredirem e serem marcados.

Gregori (2010), ao ampliar o conceito elaborado por Perlongher de tensores libidinais, constrói a relação entre risco, diferença, transgressão e prazer como elementos constituintes das práticas eróticas. “Os tensores libidinais são resultantes da noção de que o desejo é feito daquilo que desafia, que arrisca e que assinala a diferença” (GREGORI, 2010, P. 4).

Pensemos a partir de Douglas como o medo de doenças constrói as percepções de higiene que norteiam o discurso social e delimitam as relações entre ordem e desordem. A autora aponta como as dicotomias são organizadores da vida social produzindo valores simbólicos através de discursos, como, por exemplo, o discurso médico e as dicotomias da pureza/ impureza, ordem/ desordem, sagrado/profano.

A noção de poluição é constituinte de um discurso normatizante, onde o impuro é aquele que deve ser evitado. A emergência da transgressão é o desejo de tocar o impuro e ser tocado por ele, de deliberadamente se entregar ao impuro, ao profano, e se tornar, assim, maculado por ele. Ao construir um cenário com tecidos brancos, onde sujeitos higienizados com corpos padronizados buscam por esse corpo desconhecido para serem deliberadamente marcados pelo sexo anal, sem camisinha, constrói-se uma narrativa de transgressão onde o prazer é construído do desejo de ser marcado.

Conforme Gregori (2010):

As hierarquias, as normas e proibições formam o repertório para o erotismo, a partir de todo um esforço de transgressão. Assim, os prazeres perigosos são empreendimentos de risco: podem colocar em perigo as normas e convenções e, nelas, muitas das que posicionam feminilidades, masculinidades, heterossexualidades, homossexualidades e variantes entre todos esses termos. (GREGORI, 2010, P. 4)

A noção de sujeira, presente na sinopse da cena, é materializada na cena *Buraco Hot 7*, onde ao término da relação sexual e após se deleitar com a ejaculação do sujeito ativo. Andy Star, o ator passivo, se entrega a urina do ativo em uma cena de *goldenshower* que dura aproximadamente 2 minutos. O ativo urina sobre o corpo de Andy que sorri e se deleita. Pensando o ritual como modificador de experiências, o *goldenshower* se mostra um ritual que marca fisicamente a sujeira no corpo do passivo que se entrega a essa transgressão.

Se o desejo subjetivamente articulado não pode ser comprovado, o desejo de ser infectado por um estranho, por exemplo, não é passível de aparecer em um filme pornográfico de modo concreto. Por outro lado, a urina, dejetado do corpo, líquido impuro, sujo por natureza, marca o corpo do passivo sexual. “Como se sabe, a sujeira é, essencialmente, desordem”

(DOUGLAS, 1966, P. 12). A transgressão é construída ao tocar a sujeira, atravessar o limite entre puro/impuro, subverter a ordem e abraçar a sujeira. O prazer é, sobretudo, o prazer da transgressão.

-Nas três primeiras cenas o cenário construído remete a um ambiente de pureza e a sujeira sugerida na sinopse aparece nas cenas seguintes através do cenário. As paredes pichadas e sujas remetem diretamente a ideia de banheiro público ou sauna de onde o *Glory Hole* é originário. É possível observar que com a ausência de silhueta - e portanto da presença do corpo do outro parceiro - a interação se dá entre o ator, a parede e o pênis e esses elementos é o que potencializa o protagonismo desses passivos sexuais em cena,. A performance é toda deles.

Nas primeiras cenas, a presença do outro corpo através do tecido é valorizada através dos toques, do roçar entre tecido e corpos em um jogo sensual de desejo e proibição. Nos vídeos subsequentes não existe a presença desse outro corpo senão na forma de um pênis utilizado para o prazer.

Reitero ainda que, desde o primeiro vídeo o passivo sexual e seu órgão anal são os protagonistas da cena, como mostrado, por exemplo, no final da primeira cena onde ao término da relação a ejaculação no interior do ânus é revelada em *closes* do ânus enquanto o vídeo exhibe o *cream pie*. O clímax se dá pelo escorrer da ejaculação do ânus do passivo que se masturba durante a prática. Todavia, nas cenas em que a presença do outro corpo é interditada pela parede que os separa, o protagonismo do passivo sexual é potencializada. Ele não divide a cena com ninguém. O pênis ali exposto, pendurado através de um buraco, é um mero acessório de prazer, que poderia ser plástico, mas o anonimato do sujeito portador daquele pênis é um tensor libidinal poderoso.

A relação evocada nessas cenas é tensionar e mostrar em público aquilo que deveria ser secreto. De fato, manter o anonimato daqueles que penetram faz parte desse jogo libidinoso de como tensor do desejo do espectador. Como mostra Diaz-Benitez, a pornografia se vale desses segredos, que transgridam as convenções e normas sociais Tais práticas, que deveriam estar em segredo, são praticadas clandestina e anonimamente. Todas essas convenções são reaproveitadas na cenografia pornográfica, porém exibidas de modo escancarado para quem quiser ver. A pornografia então brinca de revelar atos que deveriam ser praticados em segredo e sujeitos que deveriam ser anônimos.

Além disso, o anonimato também permite ao espectador ativo imaginar que, do outro lado da cabine, seu pênis seria utilizado por aqueles sujeitos. Acredito que a escolha de não utilizar o POV como recurso técnico se dá pela multiplicidade de interpretações que as cenas

suscitam no espectador. Afinal de contas, se colocar como o ativo ou o passivo da situação vai da imaginação de cada um.

Embora o prazer anal e o orgasmo do passivo sexual tenha sido contestado e deslegitimado pelos discursos médicos que “produziram” o homossexual como sujeito desviante, nessas cenas o prazer anal é exaltado. Aqui, o prazer anal é posto em cena de forma exagerada, em *closes* genitais e expressões hiperbólicas, gemidos e gestos. O passivo geme “mete nessa porra, mete!”¹⁴, grita o protagonista de *Buraco Hot 10*. Eles mandam em cena e o prazer evocado aqui é o anal.

O órgão excretor, o ânus, é ressignificado como lugar de prazer e o passivo sexual é posto no lugar de sujeito de seu próprio prazer, protagonista de sua própria sexualidade. Esse também é outro sentido transgressor dessas cenas, a ressignificação do lugar social do passivo sexual, não mais dentro de um discurso de submissão, mas como sujeito de sua própria sexualidade.

O não ejacular denuncia a inscrição em um discurso normativo, mas, reitero aqui, que nesse cenário, aparece como uma substituição do prazer genital pelo prazer anal, o pênis esquecido e o que deve ser saciado é prazer do ânus. O gozo evocado, é o orgasmo anal. Saez nos mostra como o ânus aparece como espaço político, de disputas e construções de discursos e normas que visam controlar a sexualidade e o prazer dos sujeitos, por meio das proibições, ofensas e ódios, construiu-se uma narrativa sexual onde o cu sempre foi desprestigiado.

Associado ao que a homossexualidade teria de pior, ou seja, a destituição da virilidade do sujeito deslocando-o como sujeito feminino, sendo assim vítima de violências e exclusões sociais, ser passivo como mostrou Misses, é uma condição que estigmatiza o sujeito.

Preciado propõe o ânus como órgão necessário para a se instituir o falo de seu poder, uma poderosa arma contra a cultura patriarcal. O prazer anal é reprimido em função do poder do falo. Reivindicar o prazer anal é um ato subversivo, de transgressão às normas heteronormativas:

O ânus é uma grande metáfora de controle dos sistemas sociais. Podemos definir um sistema como uma estrutura topológica (o espacial) com um dispositivo termodinâmico (a energia que circula nesse espaço). O político é uma regulação desses espaços e dos fluxos de energia. Todo sistema social é um sistema aberto, necessita de intercâmbios de energia, informação, população, força, matéria. Tente fechar uma cidade e ela morrerá. Tente fechar o cu de uma pessoa e ela morrerá. (SAEZ, 2017)

¹⁴<https://www.hotboys.com.br/cena/329/buraco-hot-10>

Ainda que sejam utilizados os *closes* genitais, e o princípio da visibilidade esteja presente de forma explícita em todas as cenas como uma assinatura da pornografia *mainstream*, o eixo narrativo se desloca. Diversos cortes privilegiam o corpo inteiro do passivo sexual que se mexe e, enquanto sujeito do seu próprio prazer, dita o ritmo da penetração, abre com as duas mãos o ânus e pede que lhe penetrem, se contorce, segura as paredes e revira os olhos.

O corpo do passivo sexual é mais presente e importante nessas cenas do que nas outras em que o corpo disputava espaço simbólico com o ativo sexual e o ânus era submetido ao protagonismo do pênis. Enquanto o pênis é utilizado como acessório, o que conduz a cena é o corpo do passivo. Ele decide os momentos de penetração e oscila entre sentir o pênis no ânus e na boca. A penetração é interrompida para iniciar o sexo oral. O pênis está ali, disponível para os desejos e vontades desses atores.

Todas as cenas são conduzidas pelo exagero e pelo espetáculo de imagens característicos da imagem pornográfica. Isso inclui os gozos espetaculares e ejaculações na face do passivo. O passivo lambe o gozo, se suja e brinca com o pênis ainda ereto. Segue-se quase dois minutos de vídeo onde o passivo se deleita com aquele gozo.

Essas cenas recuperam uma linguagem característica da pornografia *mainstream* onde o prazer e conseqüentemente o orgasmo feminino é reproduzido visualmente através do rosto das mulheres enquanto os homens ejaculam em seus rostos. Essa convenção pornográfica reflete um discurso de diferenciação e hierarquias sexuais, embrenhado dentro de um discurso machista que privilegia o homem sobre a mulher. Nesse sentido, parece mais transgressor as cenas em que o anus é valorizado ao expelir o gozo.

Observamos como o potencial transgressor da pornografia é conduzido por discursos heteronormativos de afirmação da norma ao mesmo tempo que inscreve esses sujeitos na norma e reitera padrões e valores, os transgride através de coreografias sexuais, performances corporais e práticas que articulam prazer e perigo, pureza e sujeira. As práticas sexuais da pornografia se inscrevem em um jogo discursivo que articula imaginários sobre práticas sexuais dissidentes na produção do desejo erótico. O proibido e perigoso é evocado para produzir o desejo pelo oculto, que é revelado nas páginas pornográficas.

Ainda sobre as relações entre prazer e perigo investigaremos a seguir a última série analisada por essa dissertação, *Estupro Hot*, e como se constroem as relações de legitimidade e consentimento dentro da simulação pornográfica de um estupro.

3.4 *Estupro Hot*: erotização da violência, submissão, poder e controle

A última série analisada nessa dissertação é o motivo desta dissertação. Desde o início da pesquisa, o que havia me chamado atenção no objeto *Hot Boys* eram justamente as cenas de simulação de estupro e toda repercussão em torno delas, em geral positivas. Quero reiterar aqui minha posição diante de toda a pesquisa. Não cabe aqui olhar essas cenas com o olhar moralista e trazer afirmações prévias sobre os efeitos desse tipo de pornografia sobre os sujeitos. É importante ter noção de que a prática de estupro no Brasil configura crime, e que o conteúdo exibido no *site Hot Boys* é uma encenação, uma representação de estupro para satisfazer um público consumidor específico.

O tipo de pornografia exibido pelo *site Hot Boys* além de *mainstream* é pornografia legalizada, ou seja, ela não fere nenhuma regra ou norma juridicamente imposta pela justiça brasileira para existir. Dessa forma, como se apresenta a pornografia de estupro de modo legal?

Para compreendermos essa questão e analisarmos as cenas na série *Estupro Hot* será essencial compreender o conceito de “construção narrativa de consentimento”, elaborado pela autora Mariana Baltar. O debate sobre consentimento na pornografia é essencial para compreendermos a pornografia contemporânea.

O processo de institucionalização da pornografia passa pela negociação mediada pelo consentimento e a ideia de consentimento passa a definir, então, o que é considerado leal e o que é considerado ilegal. Práticas como zoofilia e pedofilia são configuradas como ilegais principalmente pela ausência de consentimento entre as partes e igualmente cenas de sexo onde o indivíduo está visivelmente vulnerável (alcoolizado ou entorpecido) são consideradas estupros e, portanto, crime.

Baltar (2018) evidencia que o consentimento pode estar expresso na imagem audiovisual através de diversos elementos concretizados no corpo do ator. Nesse sentido a coreografia corporal, poses e o prazer evidente seriam elementos necessários para configurar uma narrativa de consentimento. A ideia de que, se há prazer há consentimento é amplamente difundida no universo pornográfico, dessa forma legitima o consumo dessas imagens sem culpa:

Nesse sentido, argumento que as passagens de interações entre os corpos e o corpo da câmera (pequenos gestos, risos, olhares e toques) não apenas são momentos de fazer encarnar o consentimento e autonomia do corpo que se exhibe (colocando-o como agente e sujeito de suas ações —algo fundamental para a agenda feminista), mas são passagens de afeto que atravessam tais imagens e consolidam o efeito de "ressonância carnal" pornográfica. (BALTAR, 2018, P. 22)

Observarei as cenas de *Estupro Hot* não como cenas de violência, mas como práticas sexuais dissidentes que articulam violência e perigo na construção do desejo erótico. Nesse sentido, percebendo como encenações de um desejo latente, mas que não tem por objetivo representar uma cena real de estupro, antes uma fantasia que tenciona diversos elementos: o sexo violento, uso de tapas, cordas, e sobretudo o sexo com estranhos já elaborado na sessão anterior quando falamos de *Buraco Hot*. Esses elementos configuram a teatralização do estupro fantasiado. Por outro lado, acredito que a evidência do prazer não seria suficiente para garantir o total consentimento de ambas partes.

Articularei outro importante conceito, o de fissura utilizado por Diaz-Benitez (2015, p. 14) sobre as performances que se elas “têm momentos de máxima eficácia, poderíamos aceitar que, na humilhação, a máxima eficácia se atinge através daquilo que vou chamar de fissura. Simultaneamente, a fissura seria um instante-chave de transformação tanto do drama como do corpo/mente do performer”.

O autor segue afirmando que a fissura é o momento de tensão onde os limites entre o consentido e o não consentido são atravessados, por alguns instantes ou pela excitação causada pelo roteiro. Os atores incorporam a encenação de crueldade e humilhação, dessa forma o choro é real, a dor é real. “ a fissura seria aquele instante e espaço que nas práticas de humilhação se transpassa do consentimento ao abuso” (DIAZ-BENITEZ, 2015, P. 14).

Consideremos que a cena é construída dentro de um ambiente seguro de uma locação de filmagem, com roteiro lido pelas partes e um acordo contratual firmado, portanto não seria o caso aqui observar o ator penetrado como vítima, existe uma ideia prévia de consenso firmado. Por outro lado, o jogo erótico construído durante a cena transborda os limites do consentimento. Até que ponto a dor da penetração é encenação? Até que ponto existe um respeito pela vontade do outro?

Um estudo mais aprofundado necessitaria de uma incursão etnográfica nos *sets* de filmagem de vídeos de cenas de simulação de estupro, o que não é o objetivo dessa pesquisa que se propõe analisar objetos audiovisuais. Aqui, pretendo, dentro do objeto audiovisual, perceber, através das performances corporais, os elementos que fundamentam a ideia de construção narrativa de consentimento e de fissura.

Baltar e Barreto (2014) abordam a importância dos efeitos de realidade na pornografia para a construção do desejo do espectador. Os diversos elementos visuais são utilizados para mobilizar o desejo através dessa conexão com a realidade, levando a crer que não se trata de uma cena *fake*, nesse sentido argumento que as fissuras elaboradas por Diaz-Benitez são

importantes nas encenações de estupro para construir um *link* com o real, ou seja, trazer veracidade a cena.

Trata-se aqui de uma encenação dentro daquilo que convencionou-se chamar pornografia de humilhação. No caso da simulação de estupro, trata-se de negociações que articulam consentimento e abuso. São fetiches que configuram o que Gregori chamou de limites da sexualidade. Ou seja, para a autora são experiências eróticas que se configuram enquanto “empreendimentos de risco” (GREGORI, 2014).

Se por um lado essas experiências partem de um desejo legítimo de subverter normas e convenções, parodiar e jogar com as estruturas de poder e posições sociais como tensores que articulam o prazer. Por outro lado, sobretudo no que tange a simulação de estupro, esses empreendimentos se constroem no limite do consentido e jogam com a possibilidade real do abuso, ou seja, o que é prazer e consentimento pode vir a se transformar em abuso e violência.

Para pensar as práticas que se situam nas fronteiras da chamada sexualidade convencional, ou seja, heteronormativa, Gregori (2014) capitalizou os conceitos de Prazer e Perigo elaborados por Carol Vance. Para Gregori as práticas sexuais que se situam nesse campo de limites da sexualidade, habitam a zona fronteira entre prazer e perigo em que “o erotismo, olhado da perspectiva de gênero, constitui prazer e perigo”.

O prazer, significa a possibilidade real de gozo e perigo porque se deve levar em conta os riscos que qualquer empreendimento erótico traz, como estupro, abuso, violência, é uma realidade presente não apenas para as mulheres, ainda que estas estejam mais sujeitas ao risco. É interessante pensar, nessa relação, o lugar na pornografia de estupro que ocupa o sujeito penetrado.

Vale a pena questionar a representação do sujeito penetrado enquanto sujeito feminilizado. Pensando a pornografia em seu caráter transgressor e questionador, observamos nessa cena que o lugar do sujeito penetrado não é apenas submissão, mas como esse sujeito se constrói enquanto um sujeito feminino na cena. Cabe então, diante de uma forte construção heteronormativa, perceber como a cena joga com esses elementos, onde as normas são transgredidas, para além de perceber as cenas apenas como mera reprodução de um discurso heteronormativo sobre violência sexual e reafirmação da cultura viril:

Estupro, esta palavra remete a algo forçado, um abuso, uma violação. O Hot Boys criou essa série, e recriamos essas situações, onde nossos atores hot são violados por dotados em cenas de sexo forte e agressivo, que causam muito tesão. Uma das 10 fantasias mais desejadas do mundo, o Estupro Hot vem pra alimentar esse desejo onde o real e o fictício estão juntos, e te levam a pensamentos selvagens que nos deixa uma

sensação de puro êxtase e prazer. Estupramos sua imaginação para garantir as melhores formas de satisfazer você.¹⁵

Observando a sinopse disponibilizada pelo *site* observamos a emergência de alguns elementos. O *site* logo associa a ideia de violação a tesão. Nesse caso, a violação por sujeitos dotados seria uma consolidação do desejo por um sexo agressivo. Partindo da ideia que, para se ter uma relação sexual não convencional que tencione a violência como estimulante do prazer seja preciso se sujeitar a uma prática de estupro, ou pelo menos, uma fantasia de estupro. Em seguida o *site* deixa claro o caráter ficcional das cenas, surgindo aqui como parte da construção narrativa de consentimento, aqui fica claro que o objetivo dessas cenas é entreter e estimular prazer dos espectadores.

É interessante observar, a partir dessa sinopse, que as cenas a seguir parecem direcionadas ao público que se identifica como sexualmente passivo. Ou seja, o desejo construído aqui é o desejo do sujeito passivo de ser violentado como forma de alcançar o prazer. Considerando a pornografia inserida dentro do discurso heteronormativo, pensamos a pornografia construída para o prazer masculino - no caso da homoerótica para o prazer do ativo. Práticas de abuso e violência na pornografia, principalmente heterossexual, são construídas, em geral, para o prazer masculino.

Quando observamos, por exemplo, cenas de *gags* ou estupro heterossexual, são cenas onde o prazer se dá na humilhação do corpo feminino, ou seja, na humilhação do corpo do outro. O *gag* em particular é interessante, já que tal prática está presente nas cenas a seguir, consiste no prazer em enfiar o pênis o mais profundo na garganta do passivo sexual e o prazer se dá na humilhação do parceiro, que engasga e sufoca com o pênis na garganta.

O mesmo ocorre com a pornografia de estupro que busca satisfazer o desejo masculino de violar. É interessante perceber nas construções das cenas de estupro no *site Hot Boys* que o desejo articulado não é o de violar, e sim o desejo de ser violado. Em primeiro plano, a imagem de divulgação e do *banner* da cena mostra um indivíduo, negro e com a identidade velada. Em segundo plano, em tons de verde, observamos diversos fragmentos das cenas que irão acontecer. O sujeito que é representado no banner, com o rosto coberto por um pano escuro, sugere sua relação com uma prática ilícita. É a representação de um sujeito marginal no imaginário brasileiro.

O *site* articula marcadores de diferença social que se constroem como tensores libidinais na teatralização da violência sexual. Os atores que atuam como os estupradores são homens que

¹⁵<https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/16/estupro-hot>

se enquadram no estereótipo do cafuzu. Geralmente, eles são negros ou mestiços, seu rosto está encoberto na maioria das vezes sugerindo a ideia de crime e anonimato. Vemos então que diferenças sociais e raciais são articuladas. O estuprador não é um homem qualquer, ele tem cor, tipo e classe social. A fantasia construída é a de ser abusado por um estranho, o abuso nesse sentido se evidencia de diversas formas durante a performance sexual e é um importante elemento na teatralização da humilhação.

A primeira observação sobre as cenas que se seguem é que elas se enquadram dentro do espectro que compreende o estilo pornográfico *Gonzo*. A ausência de história e de diálogos, concentrando a narrativa no ato da simulação do estupro, a baixa qualidade técnica, baixa qualidade de imagem, além do uso de uma única câmera que parece ser uma câmera de mão, a voz do diretor que por vezes invade a cena interferindo nas performances sexuais, quase não há cortes, quando ocorre são abruptos.

O estilo Gonzo ficou consagrado na pornografia através das produções de John Stagliano e fez da sua produtora Buttman mundialmente famosa. O estilo de John Stagliano marca o mercado pornográfico, sobretudo pelo espaço que se abre no mercado *mainstream* para a pornografia “caseira”, ou seja, onde não existe uma preocupação estética ou técnica da produção.

O estilo de produção do *Hot Boys* remonta aos filmes racializados do mercado americano. Produtoras como *BaitThugs* e *MachoFucker* não possuem em suas produções uma preocupação estética ou técnica. São filmes com baixa qualidade de imagem, com poucos cortes e geralmente filmados com uma câmera de mão. A ideia de um “filme caseiro” coloca em jogo o efeito de realidade produzido pelo filme que age como parte da construção do desejo.

Os vídeos de Estupro *Hot* poderiam facilmente estar em uma galeria de filmes amadores, onde dois homens estupram enquanto um terceiro filma. Esse tipo de vídeo caseiro comum em galerias de vídeos pornográficos tensiona a ideia de realidade transmitida pelo filme em cenas que articulam a humilhação como elemento do desejo. A ideia de realidade é particularmente importante para que a cena não seja considerada “fake”.

Aliado a isto, a tradição da pornografia como um gênero está claramente associada ao lugar da visibilidade como evidência do real na modernidade que se vê imersa no que Williams vai chamar de frenesi do visível. Assim, a estética do pornô amador adensa o prazer do olhar, pois seu poder de afetação é articulado pela ideia de que as imagens amadoras são mais reais que as imagens da pornografia tradicional. (BALTAR, 2014, P. 6)

A primeira cena da série: *Estupro Hot 1 - Estupro em Casa* passa a ideia de um estupro que acontece em casa. Diego, o ator que interpreta o passivo em cena, está em casa lendo um livro quando sua casa é invadida por dois homens que o estupram. A sequência introdutória

dura menos de dois minutos. Nela, Diego lendo. Observamos um esforço na feminilização do sujeito. O ler denota uma relação com a sensibilidade que se opõe a personalidade agressiva dos sujeitos ativos e essa oposição se inicia logo na abertura da cena delimitando o papel sexual interpretado pelos sujeitos. Diego é despido abruptamente pelos dois sujeitos que mantêm os rostos cobertos por camisas. O despir nessa cena se dá como um princípio do ritual de humilhação que se seguirá.

Após ser despido, Diego inicia o sexo oral nos atores ativos cujas identidades não são reveladas pelo *site*. A sequência de sexo oral é atravessada por diversos elementos de abuso facial. Tapas no rosto, bater o pênis no rosto, enfiar os dois pênis na boca de Diego e, ao mesmo tempo, enfiar o pênis na garganta, são elementos comuns na pornografia de humilhação. Os elementos de fissura no entanto começam a aparecer no início da penetração. Ao tentar construir a ideia de realidade, a cena é gravada como todas as cenas do *site*, sem preservativo, mas também sem o uso de lubrificante.

Popularmente chamado de “no cuspe” a prática de penetrar sem lubrificante, traz à tona a ideia de sexo casual e sexo abusivo. Um dos atores que interpreta os sujeitos ativos, ao possuir o pênis muito grande, não consegue penetrar Diego e as reações do passivo são diversas. Ele foge, joga o corpo pra frente, geme de dor. Por fim, o outro ator “menos dotado” inicia a penetração para “abrir” o passivo.

Os limites do passivo são tencionados, todavia a barreira não é atravessada, pois quando a dor aparente no rosto do passivo fica insuportável a posição muda. Um corte abrupto nos leva a outra cena. A cena articula dor e prazer dentro dos limites legais da ideia de consentimento, apesar da própria ideia de consentimento ser subjetiva e seus limites serem difíceis de serem medidos. Utiliza-se elementos da própria coreografia sexual para marcar o prazer do passivo sexual e o respeito pelos limites. Todavia, faz parte do jogo sexual da humilhação tensionar esses limites e expandir os limites da sexualidade através da violência transgressora que gera prazer.

Quando os ativos tentam executar uma dupla penetração, fica explícito no áudio o grito de Diego. A sequência de penetração segue com o ativo “menos dotado” penetrando ininterruptamente após o diretor indicar para fazê-lo. A interferência do diretor através da voz não quebra a ideia de realidade da cena, ao contrário, reitera a ideia de que poderia ser uma cena amadora.

A cena segue com a masturbação e ereção do passivo que parece sancionar a ideia de consentimento, Os dois ativos ejaculam na bunda de Diego em um *money shot*. Após isso, a cena foca na masturbação do passivo até a ejaculação enquanto um dos atores ativos penetram

a boca de Diego. Aqui fica evidente a ideia de prazer oral e a preocupação com o prazer do ator passivo. Apesar dos momentos evidenciados de fissura, a cena reitera a construção narrativa de consentimento expressada pelo prazer do ator que é “abusado”, legitimando a ideia de que onde há prazer há consentimento.

A segunda cena da série: *Estupro Hot 2 - O Sonho Virou Realidade*, traz à tona a ideia do desejo pela humilhação como parte constituinte do prazer. Na cena, o ator que interpreta o passivo, Jadson, imagina a cena onde é abusado sexualmente por três homens. Diferente da cena anterior, o rosto de dois dos ativos aparece assim como suas identidades como atores do *site*. Apesar da sequência introdutória mostrar Jadson utilizando o celular enquanto navega no *site Hot Boys* e imagina a cena, a filmagem possui os mesmos elementos da anterior, a baixa qualidade técnica, o estilo “caseiro”, o que denota que apesar da introdução narrativa, a cena busca um efeito de realidade que articula o desejo do consumidor.

As duas primeiras cenas constituem cenas de estupro coletivo, onde dois ou mais homens partilham do corpo do sujeito dominado. A ideia de estupro coletivo articula o discurso heteronormativo e a cultura da virilidade onde o homem se prova através da imposição do seu desejo sexual e da força física. Em relação ao estupro homossexual, a violência sexual aparece para delimitar o corpo homossexual como feminino e abjeto. Nesse sentido o estupro demarca o corpo abusado como submisso e inferior, dentro do discurso heteronormativo, o homossexual tem seu corpo violado para demarcar a diferença e as hierarquias sociais, ele é marcado como o outro; é a marca de sua exclusão social.

Conforme Bourdieu (2012), os estupros coletivos constituem rituais homosociais de confirmação viril:

[...] a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens”. Inúmeros ritos de instituição, sobretudo os escolares ou militares, comportam verdadeiras provas de virilidade, orientadas no sentido de reforçar solidariedade viris. Práticas como, por exemplo, os estupros coletivos praticados por bandos de adolescentes - variante desclassificada da visita coletiva ao bordel, tão presente na memória dos adolescentes burgueses [...]. (BORDIEU, 2012)

O estupro coletivo é uma possibilidade dos adolescentes se provarem viris diante de seus colegas, de mostrar seu poder de dominação, sua potente ereção e uma satisfatória ejaculação. Independentemente do objeto-sexual desse estupro, observamos como a construção machista dos sujeitos viris institui, desde a adolescência, a diferenciação entre os viris e afeminados.

Welzer-Lang demonstra como ao atingir a adolescência o sujeito do sexo masculino deixa o mundo das mulheres para se reagrupar em um mundo homosocial, com fortes

tendências a práticas e experimentações de homossexualidade. Competições de pintos, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem mija (urina) mais longe, excitações sexuais coletivas (WELZER-LANG, 2001. p. 462).

A homossocialização na adolescência reforça o desprezo pelo feminino, institui a mulher como sujeito objeto. O estupro do menos viril surge para delimitar posições sociais entre os jovens, e excluir o passivo da socialização entre homens.

A segunda cena se inicia como a primeira, com o despir do ator que interpreta o passivo. Os elementos de abuso aparecem novamente, os ativos batem no rosto do passivo, esfrega seu rosto na virilha e batem com o pênis em seu rosto. Apesar da narrativa constituir a imaginação de Jadson, a narrativa mostra sua recusa como parte do jogo erótico de submissão forçada. É necessário mostrar a recusa em primeiro momento e em seguida a entrega aos prazeres da submissão.

Um outro elemento surge no jogo de submissão, um dos ativos utiliza um cinto para amarrar as mãos de Jadson. A presença do cinto constrói um diálogo com o universo sadomasoquista, presente no imaginário coletivo do que constitui uma cena de dominação. Por outro lado o cinto representa a total submissão do passivo materializada através da ausência de movimento, que marca a entrega.

Os primeiros dez minutos da cena constitui uma sequência de *gags* durante o sexo oral. A construção narrativa do consentimento aparece diversas vezes na forma da pergunta “tá gostando?” Muitas vezes essa pergunta é sufocada por tapas e pelo engasgar enquanto o pênis penetra a garganta. Demonstra-se aí a preocupação em construir uma cena onde, apesar da simulação de abuso, o prazer é ambivalente. Em determinado momento da cena as mãos de Jadson são desamarradas passam então a falar e a ajudar na construção narrativa do consentimento. Jadson se masturba e masturba os outros atores e também tem seus mamilos estimulados como gesto de prazer.

Novamente aparece a prática de dupla penetração. No entanto, dessa vez o corpo parece desejar quando Jadson expressa o desejo de ter seus orifícios penetráveis ao mesmo tempo, ou seja, seu ânus e sua boca penetráveis ao mesmo tempo. O corpo de Jadson não demonstra dor, nem foge, mas se entrega a dupla penetração.

Os elementos de fissura começam a ficar evidentes nos últimos dez minutos da cena. Os três ativos revezam a penetração enquanto a expressão no rosto de Jadson expressa dor, suas mãos tateiam a parede e se agarram na colcha da cama. A câmera evidencia em um close o ânus aberto e vermelho. Ali fica evidente o limite do ator que já demonstra exaustão física, enquanto

os ativos incorporam a performance de hipervirilidade, que tem no apetite sexual voraz uma de suas expressões mais populares.

A cena termina com apenas um dos ativos ejaculando. O sonho teria terminado e Jadson acorda. Vemos então a ideia de que não é preciso ejacular para gozar do prazer. Apesar disso, os minutos finais da cena demonstram a resistência física do ator que aguenta até o final. Desejo, prazer e dor se revelam nas expressões faciais de Jadson enquanto é penetrado.

As três cenas seguintes: *Estupro Hot 3: Assalto ao Executivo*, *Estupro Hot 4: Estupro no Mato* e *Estupro Hot 5*: Cleyton e Maurício seguem a mesma construção narrativa. São cenas introdutórias que situam o papel dos sujeitos na cena, seguida de sequências descritivas que intercalam abusos verbais e físicos e cenas de penetração que buscam explorar os limites sexuais do passivo, explorando a ideia de dor e prazer.

Estupro Hot 3 - Há uma preocupação maior na narrativa. Algumas cenas externas no início apresentam o executivo Bruninho que tem seu escritório invadido por um assaltante que aproveita a situação para abusar sexualmente. É a cena mais fiel a ideia de abuso sexual. Logo no início das sequências descritivas o ator que interpreta o assaltante viola agressivamente Bruninho, contradizendo a narrativa pornográfica estabelecida, a cena se inicia com a penetração. Durante a cena, o assaltante é quem fica nu e as roupas do executivo são, aos poucos, retiradas até o final que culmina em um *money shot* na boca de Bruninho que ainda mantém sua gravata.

A cena marca a distinção social como força de acionar o desejo erótico onde as diferenças são articuladas. O ativo é assaltante e negro, o passivo executivo e branco. O ficar nu em cena demonstra o caráter animalesco associado ao estuprador, enquanto Bruninho, o executivo, representa a racionalidade.

Durante a cena, o ativo mantém por um bom tempo uma camisa de *time*, enquanto Bruninho utiliza sua roupa de executivo. Há distinção social e de gostos em que a camisa de futebol é um acessório viril por excelência, o esporte é lugar de manifestação da virilidade. O futebol em particular é uma expressão viril que constrói a ideia de masculinidade no Brasil. O que se vê através do corpo e dos acessórios é uma performance de hipervirilidade que se concretiza na arma utilizada pelo ativo: seu pênis grotesco.

Bruninho é delicado, indefeso e branco, o ativo abusador é hiper viril, agressivo e negro. E assim se reproduz os estereótipos de gênero e raça, onde o estuprador negro abusa do corpo branco feminizado em um movimento de transgressão e reiteração da norma. Transgressão sim, pois o corpo negro, comumente oprimido, se situa na posição de opressor e violador. Reiteração da norma sim, pois a construção da abjeção do corpo negro como corpo animalesco passou pela

hipervirilização dos homens negros que eram taxados de potenciais estupradores devido a seu apetite sexual fora do comum e seus enormes pênis.

A diferenciação entre ativos e passivos dentro da cultura heteronormativo produz a hierarquização das relações sexuais baseada na dominação. A produção discursiva reproduz o imaginário social que coloca o sujeito penetrado como sexualmente inferior, associando o papel passivo a submissão, a humilhação e a perda da virilidade. Ao mesmo tempo, esse papel de submissão é incorporado pelos sujeitos passivos como articulador de prazer.

Como mostrou Perlongher (1987), os tensores libidinais operam como dispositivos para desencadear fugas desejantes nos sujeitos, ou seja, o desejo produzido e articulado pelos tensores libidinais promoveria no sujeito um deslocamento de seu lugar social. Isso explica tanto porque homens brancos de classe média se deslocam dos bairros ricos à procura de garotos de programa cafuçus em bairros pobres, tanto o desejo de ser violentado por um assaltante dotado.

A fuga desejante estimulada pelos tensores libidinais fazem o sujeito passivo não apenas reconhecer seu lugar de submisso, mas erotizar o que seriam violências sexuais relacionadas a submissão, perda de virilidade e homofobia.

A cena Estupro *Hot 5* – A cena articula justamente a ofensa homofóbica e o estupro como forma de punição. Ao perceber os olhares de Mauricio, Cleyton fica incomodado e decide abusar sexualmente de Maurício. Aqui vemos a reprodução da ideia de estupro corretivo como ritualização da perda da virilidade do sujeito por meio da subordinação e da reafirmação do lugar enquanto passivo sexual. Maurício está na praia quando Cleyton para perto dele e começa a urinar. Mauricio expressa seu desejo e vai para atrás da pedra onde Cleyton se afirma sujeito homem, manda Maurício “tomar no cu” que apesar de se configurar uma ofensa de cunho homofóbico, é de amplo uso social. Mauricio expressa o desejo explícito de ser abusado por aquele cafuçu.

Como aponta Perlongher (1987) e Gregori (2014), as fugas desejantes articulam sempre o prazer e o perigo. Perlongher, ao falar das relações entre michês e seus clientes, mostra que a relação mediada pelo dinheiro constitui uma forma de neutralizar parcialmente os perigos da fuga desejante, que é sempre assombrada pelos perigos de abuso, estupro e morte. Mauricio deseja o “homem de verdade”, bruto e grosso. No entanto, o risco desse desejo se expressa no estupro quando Clayton abusa de Maurício que se encontra em uma situação de desejo e prazer articulado pela dor e a violência.

É interessante observar que nessa cena as ofensas verbais são mais intensas. O passivo é xingado de “viado”, “viadinho” e “arrombado”. Além disso, o ativo afirma “que camisinha o

que, isso aqui é um estupro”. A condição de estupro vem reivindicar a submissão do passivo, a erotização da violência e da subordinação.

O desejo masculino como desejo de posse e dominação, expressa sua forma mais vil no estupro. O desejo de dominação se torna violência e rompe as barreiras do consentimento e da segurança. O macho viril, senhor de si, toma o que quiser, como quiser. O estupro homossexual tem outro aspecto, não apenas a abjeção do corpo homossexual, mas a castração da virilidade do outro sujeito. No estupro homossexual, o passivo violentado é destituído da força de sua virilidade. Como herança do discurso Grego, diversas pinturas de vasos mostravam soldados Gregos violando soldados Persas como símbolo da vitória militar. A humilhação do exército inimigo se concretiza no estupro, os soldados Persas feitos reféns são coletivamente estuprados.

Na atualidade, o estupro é um crime de ódio contra etnias, raças, credos e sexualidades. Casos de estupros por exércitos ocupando outros países são comuns. Têm-se notícias de que soldados americanos estupram mulheres muçulmanas, soldados brasileiros estupraram jovens no Haiti. É a violência que concretiza a dominação e a superioridade.

Culturas de valorização viril como a muçulmana e a indiana legitimam o estupro como parte constituinte do exercício da masculinidade. O estupro corretivo, historicamente utilizado contra as minorias sexuais - sobretudo entre lésbicas e transsexuais - é uma maneira de obrigar o indivíduo a assumir o papel sexual socialmente imposto. Contra homossexuais é a destituição forçada de sua honra e virilidade.

No caso específico dessa cena, o estupro surge como uma forma de correção devido a ofensa. Maurício, ao desejar sexualmente Cleyton, o ofende. O ativo reitera “fica dando mole pra homem na rua, vai levar rola”. Cleyton rasga as roupas de Mauricio como forma de humilhação. As ofensas verbais se intensificam e a penetração é “no cuspe” sem lubrificação. Apesar de Maurício ter ido para trás da pedra, pelo desejo em ter uma relação sexual, essa cena acentua a relação entre prazer e perigo estipulada por Vance e capitalizada por Gregori e Perlongher. O desejo de explorar os limites da sexualidade são sempre tangenciados pela violência à espreita que se concretiza no estupro de Maurício.

Outra questão vem à tona. Mauricio deseja o corpo de Cleyton. O desejo legitimaria o estupro como consentido? É suficiente usarmos a ideia de prazer como consentimento para a prática da violência?

Obviamente que estamos falando de um ambiente onde a violência é domesticada para o olhar do público, porém os elementos no audiovisual nos fazem refletir para além: as relações de desejo e violência no âmbito social. O consentimento de Mauricio fica expresso através da masturbação, dos toques e das expressões faciais de Maurício. Apesar disso, a fissura aparece

latente no desejo de Maurício de usar camisinha, nas mãos que afastam o corpo de Cleyton e denunciam a dor da penetração. A cena termina com um *money shot* no rosto de Maurício que é largado por Clayton que veste suas roupas e vai embora.

As cenas, em especial da série *Estupro Hot, no site Hot Boys*, são fortemente entrelaçadas com o discurso heteronormativo. Elas reforçam estereótipos de gênero e raça, reproduzem elementos da cultura viril de valorização da virilidade e subordinação dos sujeitos menos viris, naturalização de expressões da cultura racista, discriminações sociais e de classe. Além disso, um forte viés misógino que vê no sujeito afeminado uma posição inferior ao sujeito viril reproduzindo hierarquias de gênero que são tanto misóginas quanto homofóbicas.

Todos esses elementos elencados são comuns da pornografia *mainstream* e são utilizados pelos militantes anti-pornografia para deslegitimar o espaço pornográfico, embora observamos como as práticas limites da sexualidade atuam como fortes elementos de transgressão às normas e discursos vigentes, como aponta Leite Jr. (2009).

Desta maneira, enquanto os movimentos anti-pornografia norte-americanos condenam tais produções pelo seu alto teor de hostilidade, gerando inclusive acaloradas discussões sobre o gosto (ou a falta de gosto) estético desta prática sexual, e as pessoas praticantes desta modalidade afirmam que a apreciam justamente porque nunca se sentiram tão violentada[s] na vida [...] totalmente submissas, humilhadas, sendo está a fonte do prazer, outros e importantes elementos podem ser encontrados nesta batalha. (LEITE JR., 2009, P. 509-536).

O desejo sexual pela violação se configura como uma fuga desejante a luz do que demonstra Perlongher, sua presença no campo pornográfico constrói a ideia de uma fuga domesticada, ou seja, sem os perigos de um estupro real. Tanto para os atores, que sabem do enredo e submetem-se ao contrato, quanto para o espectador que sacia suas fantasias sobre violação dentro de um espaço seguro.

Por outro lado, como aponta Diaz-Benitez, a performance dos atores em cena pode chegar a um desempenho que borre os limites da encenação e do consentimento, onde a teatralização se torna realidade, as fissuras, como aponta a autora, são necessárias para o jogo do real que se pretende nas cenas de humilhação.

É preciso borrar os limites do consentimento para que a cena de humilhação pareça real, como observamos em todas as cenas de *Estupro Hot*. Nessas cenas, os limites dos atores que interpretam os passivos sexuais é constantemente desafiado, seja por meio de práticas como dupla penetração, ou por meio da própria performance de violência e agressão. A própria ausência de lubrificante ajuda a construir na cena a ideia de realidade, de submissão e dor.

A construção narrativa de consentimento se dá também através do exagero, da hipérbole e da paródia gerenciadas na construção da cena pornográfica. É tão absurdo que se descola do real, ao mesmo tempo em que existe um esforço contínuo de construir um efeito de realidade.

Conforme aponta Diaz-Benitez (2015), o exagero característico da cena pornográfica tensiona o universo da humilhação quando faz lembrar ao espectador que não passa de uma encenação, de uma performance. É importante que as cenas sejam construídas nesse limiar, onde ora o espectador esquece que está vendo uma cena produzida e se entrega de forma imaginativa a fantasia de humilhação, ora é lembrado através das falas, gestos e performances de que o que está ocorrendo é uma teatralização de uma cena de humilhação e violência:

[...] eu arrisco dizer que a humilhação não evoca a realidade, mas a hiper-realidade, a qual é construída e possível justamente através da encenação. Os gestos, os socos, os engasgamentos não poderiam ser reais porque a realidade somente seria plausível no plano do ordinário, no aqui, naquilo que não acontece diante das câmeras nem no repertório do ritual/teatral. Por isso, no território da encenação não haveria espaço para o real, mas sim para o hiper-real e é em função do hiper-realismo que as práticas adquirem seu tom. (DIAZ-BENITEZ, 2015, P. 12)

Gregori (2014) sugere que na prática erótica fetichista de humilhação e S/M determinados procedimentos são necessários para que a prática seja considerada uma prática sexual, não um abuso. O consentimento, enquanto chave que determina a legitimidade da prática, é articulado junto com normas e convenções que constroem narrativamente, no caso da pornografia, a ideia visual de consentimento, onde o abuso e a violência se transformam em prazer. Se por um lado a pornografia de humilhação que simula cenas de estupro pretende tensionar os limites sociais da tolerância e do respeito, por outro sugere uma expansão dos limites da sexualidade onde pode haver prazer em ser humilhado e violado.

Em relação a homofobia como tensor libidinal da prática de teatralização do estupro, existe um reconhecimento do sujeito em seu desejo de tocar a heterossexualidade, de tocar o “macho de verdade”, um reconhecimento de sua condição vulnerável e a ideia de que a violência pode ser prazerosa. A pornografia pretende justamente ultrapassar os limites, exibir o excesso, tensionar a dor e prazer na produção do êxtase.

Nesse sentido, apesar da reiteração de discursos heteronormativos de hierarquias de gênero, diferenciação sexual e homofobia, a pornografia ainda transborda esses discursos se apresentando como transgressora. Uma “transgressão organizada” como sugere Moraes e Lapeiz (1985, p. 56), uma transgressão possível, domesticada, que expande os limites e reitera os discursos normativos.

A pornografia possui o papel de “exibir o indesejável” (MORAES ET LAPEIZ, 1985, P. 9), coloca em cena aquilo que deveria estar escondido, transforma práticas dissidentes em

objetos de prazer, coloca luz em desejos que outrora estariam escondidos. Exibir a fantasia de estupro acessível para qualquer um que acesse o *site*, de forma legalizada, transgride as normas do bom gosto e do bom senso, afronta o puritanismo e ameaça as relações de poder ao reivindicar que existe desejo e prazer em ser subjugado. A pornografia é o campo aberto das possibilidades. Nela, tudo é possível, tudo é realizável, todos os sujeitos gozam, todos os sujeitos são completos.

Observamos nas encenações de estupro uma paródia da dominação masculina onde o sujeito viril em seu lugar de dominador e opressor, através do exagero é parodiado. A própria relação de opressão sobre a prática homoerótica e a violência homofóbica é parodiada na construção de uma cena hiper-realista. O prazer é o prazer do violado, o sujeito que é tido como abjeto; o outro, é quem goza mesmo que em muitos caso não chegue a ejacular.

A construção narrativa de consentimento, ao evidenciar a reciprocidade do prazer dos indivíduos na encenação, termina por horizontalizar as relações de poder. O dominador deixa de ser dominador e passa a dar prazer, mesmo que de modo violento, ao passivo sexual que deseja ser violentado.

A pornografia, enquanto transgressão organizada, ou transgressão domesticada, tenciona as relações entre consentimento, reciprocidade, abuso e violência. Ela produz prazeres a partir de relações sexuais dissidentes que tensionam os limites da sexualidade.

E, enquanto objeto complexo de análise e rico em seus discursos e performances, a pornografia não nos limita a uma única leitura que define de um lado pró-pornografia que enxerga apenas as transgressões revolucionárias, ou contra pornografia que enxerga apenas as violências relacionadas.

Assim, a pornografia realiza o desejo impossível e satisfaz, dessa forma, de maneira segura, os desejos que colocariam em risco os sujeitos. São as delícias de tocar o proibido, de exhibir o incorreto, de gozar com aquilo que fere e rir de quem oprime.

CONCLUSÃO

Essa dissertação pretendeu tecer discussões sobre o que é apresentado na pornografia *mainstream* homoerótica. O início da pesquisa se deu de forma a identificar nos discursos pornográficos a emergência de um forte discurso de culto a virilidade que é nítido, à primeira vista, no *site Hot Boys*. No entanto, ao aprofundar as questões e olhar com um pouco mais de cuidado, percebemos que o *site* não se resume a isso. Então, não era uma questão de definir se o *site* reproduziu um discurso hegemônico ou não, mas compreender sua complexidade e as contradições que são construídas em seus enredos.

Tudo é mobilizado pela pornografia: o texto, a imagem, a narrativa, o corpo da câmera, as coreografias sexuais e o corpo de quem assiste. Essa rede complexa de interação que se une para produzir o conteúdo pornográfico não pode ser resumida em uma coisa ou outra, mas as contradições e as indefinições é que forma o conteúdo pornográfico.

A pornografia partilha da mesma complexidade discursiva que alimenta outros setores da indústria da mídia e da indústria do sexo, com a ressalva de que a publicidade, o cinema comercial e a indústria do mercado sexual foram amplamente discutidos por acadêmicos. Quanto a pornografia *mainstream*, parece relegada ao limbo, como subproduto ou lixo cultural que não tinha nada de interessante a dizer. Estudar pornografia *mainstream* exige um esforço de compreender além do primeiro olhar ou da afetação sensorial que ela provoca. É preciso olhar com cuidado para não cair em um discurso moralista condenatório ou se iludir diante das possibilidades transgressoras da pornografia. Compreendo que os dois discursos se entrelaçam por mais contraditórios que sejam.

A pornografia constitui em si mesma um discurso e como tal pretende um desejo de verdade. Compreender a sua complexidade discursiva implica em desenvolver uma leitura além das amarras do discurso dominante. Nas minhas primeiras incursões no campo, observando o *site* e os vídeos, o discurso dominante foi o que saltou a vista, as perpetuação de estereótipos raciais e sobre relações homoeróticas e uma possível valorização da cultura da virilidade que reforça a lógica da masculinidade hegemônica e reitera a dominação e opressão masculina.

Olhar para além desses discursos é um esforço contínuo, perceber a emergência de sexualidades dissidentes, da erotização da humilhação enquanto teatralização de um desejo legítimo. A pornografia enquanto discurso pretende uma verdade sobre os sexos e sobre os corpos. Ler seus discursos apenas pela lente dos discursos heteronormativos implica em se tornar fiscal do desejo alheio, afinal reconhecemos que a pornografia enquanto gênero dá aquilo que o público quer.

A *internet* abriu espaço para as mais diversas representações da sexualidade pois a facilitação do acesso possibilitou que os sujeitos encontrassem nichos próprios de consumo que pudessem satisfazer seus desejos. Por outro lado, houve um forte movimento de apropriação do *mainstream* por práticas ditas dissidentes ou não-convencionais. Tais práticas são descontextualizadas de sua ritualística original e são disseminadas de forma mais palatável ao consumo em massa. Por exemplo, a prática de encenação de estupro que vemos no *Hot Boys* ou o *Golden Shower* que se apresenta em um dos vídeos.

Ao mesmo tempo em que no *mainstream* essas práticas pareçam domesticadas, elas constituem um movimento de transgressão ao tencionar as normas vigentes do *mainstream* e expandir os limites da sexualidade, ao mesmo tempo legitimando desejos ditos dissidentes e reconfigurando-os dentro da sexualidade convencional.

O discurso pornográfico abre espaço para um conjunto complexo de possibilidades pois coloca em cena múltiplas práticas sexuais, corpos e prazeres. Considerando que um discurso só faz sentido, ou seja, só pode ser entendido em relação ao ambiente em que é propagado, sua relação com o espaço e sua relação interdiscursiva no interior de outros discursos.

Percebo no *Hot Boys* a emergência de um discurso pornográfico que reitera e reconfigura os imaginários pornográficos sobre as relações homoeróticas no Brasil como as elaboradas por Kristen Bjorn nos anos 1980. O exagero e o excesso são mobilizados como agentes discursivos que transformam o real em hiper-real, e o sério em paródia. Nesse sentido, o que a princípio se configura como violência, pela hipérbole criada, passa a ser uma paródia da violência e desse modo se compreende a veracidade do sexo e do desejo, mais o consentimento em representar aquela fantasia.

Segundo Diaz Benitez e Gregori (2012), “a pornografia em geral é um terreno fértil para se pensar como a transgressão ou a dissidência de normas de caráter sexual e de gênero convive muta e contingencialmente com a obediência e a reiteração das mesmas.

A pornografia *mainstream* sobretudo nos convida a refletir sobre a complexa relação discursiva entre transgressão e reiteração das normas vigentes. Assim, o caminho que encontrei para fugir do olhar que enxerga a pornografia com as lentes do discurso heteronormativo, foi compreender os pontos de tensão, onde a pornografia pretende através de corpos e performances desestabilizar a norma, transgredi-la para logo em seguida reitera-la.

Na série *A Obra* vemos a complexa relação que se dá, de um lado, o mestre de obras ao *fuder* o engenheiro que, a partir de suas falas como enunciado, constrói um movimento de transgressão que desestabiliza as relações sociais vigentes onde o engenheiro, homem branco, que oprime socialmente o seu encarregado negro. As relações de poder são transgredidas

através da penetração, violência simbólica que retira o poder do penetrado e reitera o poder daquele que penetra constituindo, assim, a violação. Do outro lado, o engenheiro ao se mostrar senhor do seu desejo, desejar aquela penetração e comandar a transa, recuperando seu lugar socialmente dominante.

Entenda-se transgressão não como mera violação das normas, mas como expressões perturbadoras enquanto prazeres dissidentes ou perigosos que possibilitam aos agentes novos tipos de relações, parafraseando Foucault, “intensas e satisfatórias”. Entretanto, longe de se constituir como expressões desregradadas, essas relações recriam novos valores, hierarquias, normatividades e desigualdades, como em Diaz Benitez e Gregori (2012).

Nesse sentido, a partir das contribuições de Paasonen, Moraes e Lapeiz e Nuno Abreu, compreender a emergência de uma transgressão domesticada. A linguagem pornográfica é transgressora por excelência. Como nos mostrou Baltar, a pornografia nos dá a promessa de dar a ver o real, através do excesso de visibilidade.

O excesso e o exagero mobilizam um discurso hiperbólico que constroem uma hiper-realidade, um real mais do que o real que ao mesmo tempo firmam um pacto com o espectador que dá a ver o sexo verdadeiro, a verdade dos sexos exibida na penetração e no gozo, por outro lado as performances, coreografias e corpos disponíveis entregam o sentido de uma teatralização do sexo. Tudo é real e nada é real. O real ganha no discurso pornográfico um valor mobilizado pelo desejo de verdade que o discurso constrói, capitaliza o espectador e constrói com ele um sentido de verdade.

As transgressões pornográficas constroem outras hierarquias, outras normatividades, realoca o lugar de poder dos sujeitos e permite tanto que o mestre de obras penetre o engenheiro, quanto que o estagiário goze com o pênis monstruoso do patrão. O corpo monstruoso aparece nas cenas pornográficas como a materialidade do excesso. O realismo grotesco é mobilizado pelo discurso da pornografia *mainstream* como forma de afetar os sujeitos, mobiliza o espectador através do poder de afetação e de ressoar como nos mostrou Paasonen no corpo daquele que assiste.

A mobilização do realismo grotesco, por meio de partes corporais como os pênis gigantes, mas também através das distorções cinematográficas criadas pela câmara - os closes genitais, as aberturas do corpo como o close do prolapso anal - constituem a estética do excesso que faz da pornografia um gênero capaz de afetar irremediavelmente os sujeitos.

Podemos observar como a estética do grotesco é levada a cabo tensionando os limites corporais dos sujeitos, por exemplo, testando os limites da elasticidade anal através da inserção de objetos cada vez maiores em um espetáculo bizarro que remete os *freak shows*. No site *Hot*

Boys essa estética aparece domesticada. O corpo é tensionado através de práticas que são reconfiguradas como sexo convencional: o prolapso anal de Andy Star não pretende colocar o canal do reto para fora ou mostrar a elasticidade do ânus através da abertura, tal prática é reconfigurada através de limites estéticos para que seja consumido pelo espectador de massa.

A pornografia obedece a determinadas regras e normas discursivas que são socialmente instituídas. A produção do eu defendo ser transgressões domesticadas é a reapropriação de práticas transgressoras dentro de uma linguagem convencional que reitera a norma. Os movimentos pendulares de transgressão e reiteração que observamos nos leva a perceber uma domesticação do obsceno. Afinal, não podemos ignorar o caráter comercial da pornografia *mainstream*, pois tudo ali é produzido para ser vendido e ser vendido para o maior número de pessoas possíveis.

Observamos a subversão de enunciados socialmente estabelecidos dentro de uma lógica comercial mercadológica sem, entretanto, transgredir as normas sociais e jurídicas que delimitam o obsceno. Produz-se um discurso de transgressão domesticada que vive em conformação com as reiterações normativas, mas possuem um efeito de verdade poderoso, o de legitimar o maior número de práticas e desejos sexuais dissidentes.

O caráter transformador da pornografia - enquanto produto cultural - possui um poderoso poder de transformação social a partir dos discursos da sexualidade que incitam e atravessam a subjetividade dos sujeitos. A pornografia se configura assim como um poderoso e complexo objeto de análise. Dar conta de toda sua complexidade não seria possível, mas tentei nesta pesquisa dar conta de observar os movimentos que constituem sua complexidade a partir da relação tênue entre transgressão e reiteração das normas vigentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOUDRAR, Bruno Nassim. *Exibições: a virilidade desnudada*. In: COURTINE, Jean-Jacques. (dir). *História da virilidade. Vol. 3. A virilidade em crise? Séculos XX e XXI*. Petrópolis: Vozes, 2012.

ABREU, N. C. *O Olhar Pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

A OBRA. <https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/7/a-obra>.

ARIAS, J.M.; AMARAL, M.E.P. *Homossexualidades de papel: cenas da imprensa homoerótica no Brasil (1963-2015)*. Cuadernos. info, (39), 101-112, 2016. 10.7764/cdi.39.986.

BALTAR, Mariana. *Tessituras do Excesso: Notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão*. Ano 39, nº38, 2012.

_____. *Frenesi da Máxima Visibilidade: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol*. In: *Encontro Anual Compós*, 19., 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. CD-ROM. Disponível em:

_____. *Real Sex, Real lives: Excesso, desejo e as promessas do real*. E-Compós, 17(3). 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1042>. Acesso em:

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

BARRETO, Victor Hugo de Souza. *Vamos Fazer uma Sacanagem Gostosa? Uma etnografia da prostituição masculina carioca*. Niterói: EdUFF, 2017a.

BARTHES, Roland. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1986.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BORBA, R. *A Linguagem Importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. Cadernos Pagu. (43), 441-473, 2016.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645172>. Acesso em: jul. 2020.

BORDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina* - 11º ed. - Rio de Janeiro tradução de: Maria Helena Küner. Bertrand Brasil, 2012. P. 26.

BUTLER, Judith. *Corpos que Pesam: Sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Eduardo. *O vocabulário de Michel Foucault*. Belo Horizonte: Autentica, 2009.

CAVALCANTI, Thais Leandro. *O Pornô Saiu do Armário*. Monografia. Disponível em: <https://papodehomem.com.br/pdh-porn-onde-esta-o-dinheiro-breve-historia-da-pornografia-digital/>.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício. estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992, P.11.

DEBORD, G.. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas Redes do Sexo: Os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade*. Mana 21(1), Rio de Janeiro, Museu Nacional. UFRJ, 2015, pp.65-90.

_____. *El Qehacer Porno en la Construcción de Imágenes de Espectacularidad*. Memoria y Sociedad, 2013. 17(3), P. 92-109.

DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. FÍGARI, Carlos. *Prazeres Dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DÍAZ-BENÍTEZ; Maria Filomena; GREGORI, Maria Filomena. Gregori, Maria Filomena; Díaz-Benítez, Maria Elvira. · texto em Português · Português (pdf). *Dossiê: pornôs*. Pagu Nº 38. Campinas jan./jun. 2012

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo: Ensaio sobre as noções de poluição e tabu* Lisboa, Edições 70 (col. Perspectivas do Homem, n.º 39), s.d. Trad. por Sônia Pereira da Silva, 1966. P. 12.

ESTUPRO HOT. <https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/16/estupro-hot>

FERREIRA, Rafael. *Produtos Eróticos estão Sujeitos ao Código de Defesa do Consumidor*. Disponível em: . Acesso em: 20 de novembro de 2004 *apud* REGES, Marcelo. *Brazilian boys: corporalidades masculinas em filmes pornográficos de temática homoerótica*. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004.

FOULCALT. Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural No College D'e France, Pronunciada Em 2 De Dezembro De 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, -3ed. – São Paulo. Edições Loyola, 1996. P. 10.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

_____. *Microfísica do Poder*. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇA, Isadora Lins. *Do Universo Perfeito ao Cinemão: Homossexualidade masculina, deslocamento e desejo na cidade de São Paulo*. Revista de Ciências Sociais. v. 44, n. 1, 2013. P. 58.

FREIRE, João. *Prazeres Desprezados: A pornografia, seus consumidores e seus detratores. Lugar Comum. Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, n° 12*, Rio de Janeiro, Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação da Escola de Comunicação - NEPCOM/UFRJ, 2001.

FRY, P. *Da Hierarquia à Igualdade: A construção histórica da homossexualidade no Brasil*. (in) Para Inglês Ver. Zahar Editores, 1982.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é Homossexualidade*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1985. P.48.

GREEN, James Taylor. *Além do Carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. (tradução) Cristiana Fino e Cassio Arantes Leite ã São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREGORI, Maria Filomena. *Relações de Violência e Erotismo*. Cad. Pagu [online]. n.20, pp.87-120. ISSN 0104-8333, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000100003a>. Acesso em:

_____. *Prazeres Perigosos: Erotismo, gênero e limites da sexualidade*. Tese Livre-docência, Universidade Estadual de Campinas. 2010.

_____. *Práticas Eróticas e Limites da Sexualidade: Contribuições de estudos recentes*. Cadernos Pagu (42), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2014.

_____. *Prazeres Perigosos: O contrato e a erotização de corpos em cenários sadomasoquistas*. Etnográfica 19(2), Lisboa, Centro de Investigação em Antropologia, 2015. pp.247-267, P. 248.

_____. *Risco e Êxtase nas Práticas Eróticas*. Cadernos Pagu, Campinas, n 47, 2016:e164716, 2016b. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n47/1809-4449-cpa18094449201600470016.pdf>. Acesso em: 01.fev.2017.

HASHIGUTI, Simone. *O Corpo como Materialidade do/no Discurso*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) *Simpósio II: Real da língua, do sujeito, da história e do discurso*. Mônica Zoppi Fontana e Belmira Rita Magalhães.

HOCQUENGHEM, Guy. *A Contestação Homossexual*. São Paulo: Brasiliense,1980.

HOT BOYS. <https://www.hotboys.com.br/modelo/156/edu-picasso>

_____. <https://www.hotboys.com.br/vip/cena/331/buraco-hot-11>

_____. <https://www.hotboys.com.br/vip/serie-cena/14/buraco-hot>

_____. <https://www.hotboys.com.br/modelo/78/luan-mastro>

_____. <https://www.hotboys.com.br/serie-cena/13/escrit%C3%B3rio-hot>

_____. <https://www.hotboys.com.br/vip/cena/28/escrit%EF%BF%BDrio-hot-1---entrevistando-renato>

_____. <https://www.hotboys.com.br/cena/329/buraco-hot-10>

HUNT, Lynn (org.). *A Invenção da pornografia: Obscenidades e as origens da modernidade: 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.

KIMMEL, Michael S. *A Produção Simultânea de Masculinidades Hegemônicas e Subalternas*. Horiz. antropol. [online]. 1998.

KOTLER, Philip. *Marketing*. 1ª.ed., São Paulo: Atlas, 1996.

KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An essay on abjection*. Capítulo 1: *Aproximação da Abjeção*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia do Gênero*. Indiana University Press, 1987. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis>

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. 4 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das Maravilhas e Prodígios Sexuais: A pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2006.

_____. *A Pornografia 'Bizarra' em Três Variações: A escatologia, o sexo com cigarros e o abuso facial*. In Díaz-Benítez, Maria Elvira e Fígari, Carlos. *Prazeres Dissidentes*. Editora Garamong e CLAM. 2009.

_____. *A Pornografia Contemporânea e a Estética do Grotesco*. (in)Visível, 2011. Disponível em: <http://revistainvisivel.com/sci-invisivel/index.php/revistainvisivel/article/view/2/3>. Acesso em:

_____. *Labirintos Conceituais Científicos, Nativos e Mercadológicos: Pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros*. Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso) , v. 38, p. 99-128, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MISCOLCI, Richard. *Desejos Digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros online*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MISSE, Michel. *O Estigma do Passivo Sexual*. Rio de Janeiro: Achiamé. 1978

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é Pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984; 1985.

_____. *O Efeito Obsceno*. Cad. Pagu [online]. 2003, n.20, pp.121-130. ISSN 0104-8333. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332003000100004>. Pg. 129. Acesso em:

NUNAN, Adriana. *Homossexualidade: dos preconceitos aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro: Editora Caravansaria, 2003, pg.107.

PAASONEN, Susana. *Carnal Resonance: Affect and online pornography*. Cambridge: MIT Press, 2011.

_____. *Online Pornography: Ubiquitous and effaced*. In Mia Consalvo and Charles Ess (eds.), *Blackwell Handbook of Internet Studies*. Oxford: Blackwell 2011, 424–439.

_____. *Online Porn*. In. BRUGGER, Niels. Ian Milligan and Megan Ankerson (eds.), *The Sage Handbook of Web History*. London: SAGE (forthcoming).s.d.

_____. *Meaning and Mattering: On affect and porn studies*. Porn Studies Vol.1, No. 1–2, 2014.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê: A prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PINHO, Osmundo. *Race Fucker: Representações raciais na pornografia gay*. Cad. Pagu [online]. 2012, N. 38, pp.159-195. ISSN 0104-8333. P. 185.

POLLAK, Michael. *A Homossexualidade Masculina ou: A felicidade do gueto?* In: ARIÉS, Philippe; BÉJIN, André (Org.). *Sexualidades ocidentais: contribuições para a sociologia da sexualidade*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto Contra Sexual*, Opera Prima, Madrid, 2002.

_____. *Manifiesto Contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edições n-1, 2014. p. 32.

_____. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

_____. 2018. *Sujeira e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino*. Disponível em: <
<https://www.select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>> 2018. Acesso em:

RATTIS JÚNIOR, *Enunciados sobre um Corpo Pornô Negro e Deficiente: O diferente que subverte ou a diferença que reproduz discursos normativos?* Periodicus. ISSN: 2358-0844 n. 4, v. 1 nov. 2015.-abr. 2016 p. 151-166.

REGES, Marcelo. *Brazilian Boys: Corporalidades masculinas em filmes pornográficos de temática homoerótica*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004.

RICH, Adrienne Rich, *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*, 1980.

ROCHA, Gilmar. *Paisagens Corporais na Cultura Brasileira*. Dossiê: Expressões de Identidades. v. 43 n. 1, 2012.

SAEZ, Javier. *El Macho Vulnerable: Pornografía y sadomasoquismo*. 2003. Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/el-macho-vulnerable-pornografia-y-sadomasoquismo/>

SAEZ, Javier. CARRASCOSA, Sejo. *Pelo Cú: Políticas Anais*. Letramento. 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SARTRE, Maurice. *Virilidades gregas*. In: VIGARELLO, Georges. (dir.). *História da virilidade*. Vol. 1. *A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2012, P. 43.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance? Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SIBILIA, Maria Paula. *O Pavor da Carne: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo*. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114954/mod_resource/content/2/Tese%20O%20pavor%20da%20carne.%20Paula%20Sibilia%20%5BUerj%2C%202006%5D.pdf 171 idem.

SONTAG, Susan. *A Imaginação Pornográfica*. In: *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

SOUZA JÚNIOR, Edilson Brasil de (RATTS, Junior); TABOSA, Hamilton Rodrigues. *O Sujeito Contemporâneo frente à Produção de Sentidos através dos Filmes Pornográficos como bens Simbólicos*. Aceno: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, v. 2, p. 280-292, 2015.

SOUZA, Emerson da C.; OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Wellington. *Performatividades das Novas pornografia: Análise dos filmes do cineasta Antônio da Silva*. Contemporânea: Comunicação e Cultura. V. 16, N. 02, mai-ago, 2018. P. 430-450 | Issn: 18099386

THUILLIER, Jean-Paul. *Virilidades Romanas: Vir, virilitas, virtus*. In: VIGARELLO, Georges (dir.). *História da virilidade*. Vol. 1. *A invenção da virilidade: da antiguidade às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2012.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIGARELLO, Georges. *A Virilidade Moderna: Convicções e questionamentos*. In: *A História da Virilidade: 1. A Invenção da Virilidade: Da Antiguidade às Luzes*, 2013. P. 6; 213

WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460, jan. 2001. P. 462

WILLIAMS, L. *Film bodies: gender, genre and excess*. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. *Hard Core: power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989. APUD. BALTAR, Mariana. *Frenesi da máxima visibilidade. Ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de Blow Job de Andy Warhol*. In: *Encontro Anual Compós*, 19, 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.